

Современные художники, Том 3 (из 5)

Джон Раскин

Modern Painters, Volume 3 (of 5)

John Ruskin



Электронная книга проекта "Гутенберг" современных художников, том 3 (из 5)

Эта электронная книга предназначена для использования любым человеком в любой точке Соединенных Штатов и большинства других частей мира бесплатно и практически без каких-либо ограничений. Вы можете скопировать его, раздать или повторно использовать в соответствии с условиями лицензии Project Gutenberg, прилагаемой к этой книге, или онлайн по адресу www.gutenberg.org. Если вы находитесь за пределами Соединенных Штатов, вам необходимо ознакомиться с законами страны, в которой вы находитесь, прежде чем использовать эту электронную книгу.

Название: Современные художники, Том 3 (из 5)

Автор: Джон Раскин

Дата выхода: 18 февраля 2012 г. [Электронная книга № 38923]

Последнее обновление: 25 января 2021 г.

Язык: Английский

Титры: Подготовлено Джульет Сазерленд, RSP III и командой онлайн-распространяемой корректуры по адресу <http://www.pgdp.net>

*** НАЧАЛО ПРОЕКТА "ЭЛЕКТРОННАЯ КНИГА ГУТЕНБЕРГА" СОВРЕМЕННЫЕ ХУДОЖНИКИ", ТОМ 3 (Из 5) ***

Примечания переписчика:

Сохранено оригинальное написание и незначительные несоответствия в написании и формате. Необычные и альтернативные варианты написания сохранены в том виде, в каком они представлены в оригинальной публикации. Слова, пишущиеся через дефис, стандартизированы.

Незначительные типографские изменения перечислены внизу этого текста.

Библиотечное издание

ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ ДЖОНА РАСКИНА

СОВРЕМЕННЫЕ ХУДОЖНИКИ
Том II—ОБ ИСТИНЕ И ТЕОРЕТИЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЯХ
Том III — О МНОГОМ

НАЦИОНАЛЬНАЯ БИБЛИОТЕЧНАЯ АССОЦИАЦИЯ
НЬЮ - ЙОРК ЧИКАГО

СОВРЕМЕННЫЕ ХУДОЖНИКИ.

ТОМ III.,

СОДЕРЖАЩИЙ

ЧАСТЬ IV.,

О МНОГИХ ВЕЩАХ.

Содержание.

ЧАСТЬ IV.
О МНОГИХ ВЕЩАХ.

			СТРАНИЦА
Глава	I.—	Из полученных мнений, касающихся "Большого стиля"	1
"	II.—	Осознания	16
"	III.—	Истинной природы величия стиля	23
"	IV.—	Ложного идеала: — Во—первых, религиозного	44
"	V.—	Ложного идеала:— Во—вторых, профанного	61
"	VI.—	Истинного идеала: — Во—первых, пуристского	70
"	VII.—	Истинного идеала:— Во—вторых, натуралистического	77
"	VIII.—	Истинного идеала:— В—третьих, гротескного	92
"	IX.—	Отделки	108
"	X.—	Использования картин	124
"	XI.—	Новизны пейзажа	144
"	XII.—	Патетической ошибочности	152
"	XIII.—	классического пейзажа	168
"	XIV.—	Средневекового пейзажа: —Во— первых, Полей	191
"	XV.-	Средневекового пейзажа:—Во— вторых, Скал	229
"	XVI.-	Современного пейзажа	248
"	XVII .-	Мораль пейзажа	280
"	XVIII.-	Учителей Тернера	308

ПРИЛОЖЕНИЕ.

I.-	Рисунок дерева Клода	333
II.-	Немецкая философия	336
III.-	Плагиат	338

СПИСОК ТАБЛИЧЕК К ТОМУ III.

		Нарисовано	Выгравировано	
на фронтисписе. Озеро, земля и облако.		<i>Автор</i>	Дж. К. Армитидж.	
Табличка			Первая страница	
1.	Настоящие и Ложные Гриффины	<i>Автор</i>	Р. П. Кафф	106
2.	Рисунок на коре дерева	<i>различных</i>	Ж. Х. Ле Ке	114
3.	Сила старой сосны	<i>Автор</i>	Дж. Х. Ле Ке	116
4.	Разветвление по Клоду	<i>Claude</i>	J. H. Le Keux	117
5.	Хорошие и плохие рисунки на деревьях	<i>Тернер и Констебль</i>	Дж. Казен	118
6.	Листва на переднем плане	<i>Автор</i>	Дж. Си Армитидж	121
7.	Ботаника тринадцатого века	<i>Художники-молитвенники</i>	Генри Шоу	203
8.	Рост листьев	<i>Автор</i>	Р. П. Кафф	204
9.	Ботаника четырнадцатого века	<i>Художники-молитвенники</i>	Кафф; Х. Суон	207
10.	Геология средневековья	<i>Леонардо и др.</i>	Р. П. Кафф	238
11.	Новейший пуризм	<i>Рафаэля</i>	Дж. К. Армитиджа	313
12.	Берега Уорф	<i>Дж. У. М. Тернер</i>	Автор	314
13.	Первый горный	<i>Мазаччо</i>	Ж. Х. Ле Ке	315

	натурализм			
14.	Ломбардские Апеннины,	Автор	Которых. Люптон	315
15.	Святой Георгий из Морских Водорослей	Автор	этих строк. Люптон	315
16.	Ранний натурализм	Тициана	Дж. К. Армитиджа	316
17.	Продвинутый натурализм	Тинторет	Дж. К. Армитидж	316

ПРЕДИСЛОВИЕ.

Поскольку это предисловие почти полностью посвящено мне, никому не нужно утруждать себя чтением его, если только он случайно не пожелает узнать — то, что я, по крайней мере, обязан сообщить, — обстоятельства, вызвавшие длительную задержку работы, а также изменения, которые будут замечены в ее форме.

Первый и второй тома были написаны для того, чтобы, насколько я мог, опровергнуть нападки на Тернера, которые мешали публике чтить его гений в то время, когда его могущество было наибольшим. Чек был частично выплачен, но слишком поздно; Тернера охватила мучительная болезнь вскоре после выхода второго тома; в его работах к концу 1845 года обнаружился окончательный упадок сил; и я увидел, что мне не осталось ничего, что можно было бы написать, кроме его эпитафии.

Критики выполнили свою надлежащую и назначенную работу; они ожесточили последние годы его жизни больше, чем те, кто близко не знал Тернера, могли себе представить; и ослепили мир в целом (поскольку, похоже, Судьбой predetermined, что мир всегдабудет ослеплен) присутствием среди них великого духа до часа его ухода. С ними и их успешной работой мне больше нечего было делать; счет приобретений и потерь, подарков и благодарности между Тернером и его соотечественниками был навсегда закрыт. Ему оставалось только тихо умереть в Челси, с солнцем на лице; они устроили похороны через Ладгейт и похоронили с тройными почестями: его тело в соборе Святого Павла, его картины на Чаринг-Кросс и его цели в Канцелярии. Но что касается иллюстрации и сохранения тех его работ, которые остались непогребенными, я чувствовал, что многое еще можно было бы сделать, если бы мне вообще удалось доказать, что в этих работах есть какое-то благородство и их стоит сохранить. Поэтому я приступил к выполнению своей задачи, как я и предполагал вначале, с той единственной разницей в методе, что вместо того, чтобы писать в постоянной спешке, к чему меня поначалу вынудила неотложность дела, я поставил перед собой задачу выполнить работу так хорошо, как только мог, и собрать материалы для полного изучения принятых у нас канонов искусства.

Теперь я посвятил десять лет своей жизни единственной цели - дать себе возможность правильно судить об искусстве, и потратил их на труд столь же серьезный и непрерывный, какой обычно предпринимают люди, чтобы добиться положения или накопить состояние. Это правда, что публика до сих пор называет меня "любителем"; и я никогда не был в состоянии убедить их,

что можно работать постоянно и усердно с каким-либо другим мотивом, кроме как добывать хлеб, или посвящать определенное количество часов каждый день достижению цели, не связанной с личными интересами. Я, однако, отдал так много жизни этой цели; искренне желая установить истину об искусстве и иметь возможность учить ее; а также зная, что эта истина была определена установлена благодаря времени и труду.

Люди, не очень интересующиеся искусством, слишком часто придерживаются идеи, что в отношении него не существует законов добра или зла; и что лучшее искусство - это то, которое нравится наиболее широкому кругу лиц. Отсюда постоянные обвинения в "догматизме" против любого, кто без колебаний заявляет о своих предпочтениях или принципах в отношении изображений. Однако в живописи существуют законы истины и правильности, такие же незыблемые, как законы гармонии в музыке или сродства в химии. Эти законы вполне могут быть установлены трудом и не могут быть установлены никаким другим способом. Для человека, не посвятившего изучению живописи значительной части своей жизни, так же нелепо положительно отзываться о живописи, как для человека, никогда не изучавшего химию, было бы читать лекцию о сродстве элементов; но также нелепо для человека, неуверенно рассуждающего о законах живописи, который добросовестно посвятил свое время их выяснению, так же нелепо, как для мистера Фарадея было бы с сомнением объявить, что железо обладает сродством к кислороду, и поставить вопрос на голосование своей аудитории, имеет оно сродство или нет. Конечно, на всех стадиях познания есть много вещей, которые нельзя сформулировать догматически; и любой непредвзятый читатель либо из того, что я написал ранее, либо из этой книги обнаружит, что во многих случаях я *непот* догматичен". Фразы "Я так думаю" или "мне так кажется" будут встречаться постоянно; и я прошу читателя поверить, что я использую такие выражения всегда серьезно, а не просто для проформы.

Возможно, можно подумать, что, учитывая не очень сложную структуру следующих томов, они могли бы быть закончены раньше. Но, поразмыслив, можно обнаружить, что области исследований, в которых они были задействованы, требовали, даже для их незначительного изучения, времени и усилий, которые совершенно не отражались на результате. Часто требовалась неделя или две тяжелой ходьбы, чтобы решить какую-нибудь геологическую проблему, теперь отвергнутую в незамеченной фразе; и это постоянно требовало изучения и размышлений, продолжавшихся в течение многих дней в картинной галерее, чтобы сформировать мнения, которые читатель, возможно, сочтет продиктованными капризом, и выслушает только для того, чтобы оспорить.

Более серьезным недостатком, обусловленным необходимой широтой охвата темы, была вероятность ошибок во второстепенных и второстепенных вопросах. Ибо труд критика, искренне желающего быть справедливым, простирается на большее количество полей, чем может обработать одна рука. Он должен кое-что знать о многих физических науках; об оптике, геометрии, геологии, ботанике и анатомии; он должен ознакомиться с работами всех великих художников, а также с характером и историей того времени, в которое они жили; он должен быть честным метафизиком и внимательным наблюдателем явлений природного пейзажа. Невозможно так широко расширить круг работы, не рискуя время от времени совершать ошибки; и если бы я тщательно оберегался от этой возможности, я был бы вынужден как сократить свои возможности приносить пользу во многих направлениях, так и потерять много

времени на ту работу, за которую я взялся. Следовательно, все, чего я могу добиться, - это правильности в основных пунктах и основных тенденциях; ибо вполне возможно защитить себя от мелких ошибок и все же совершить большую и окончательную ошибку в объеме работы: с другой стороны, в равной степени возможно впасть во множество мелких ошибок и все же оставаться правым в тенденции все это время и полностью правым в конце. В этом отношении некоторых людей можно сравнить с осторожными путешественниками, которые не спотыкаются о камни и не скользят в трясины, но с начала своего путешествия и до конца выбрали неверный путь; а других - с теми, кто, как бы ни поскальзывался или спотыкаясь на обочине, все же устремил свой взор на истинные врата и цель (спотыкаясь, возможно, даже больше, потому что они есть), и не преминут достичь их. Это, несомненно, самые безопасные проводники: тот, кто следует им, может избежать их промахов и быть их спутником в достижении цели.

Хотя, следовательно, и невозможно, чтобы при обсуждении стольких тем, которые обязательно представлены на следующих страницах, то тут, то там не возникало незначительной ошибки или неправильного представления, читателя не должно беспокоить обнаружение чего-либо подобного. Он всегда обнаружит, что они не влияют главным образом на рассматриваемый вопрос.

В этих замечаниях я обращаюсь, в частности, к главам о классическом и средневековом пейзаже. Несомненно, что во многих отношениях изложенные там взгляды должны быть неточными или неполными; ибо как может быть иначе, когда речь идет о предмете, надлежащее обсуждение которого потребовало бы знания всей истории двух великих эпох мира? Но я твердо уверен, что предложения, содержащиеся в этих главах, полезны; и что даже если после дальнейшего изучения предмета читатель найдет причину не согласиться со мной в той или иной области, он все же поблагодарит меня за определенную помощь в расследовании и, возможно, признает, что он не смог бы в конце концов оказаться прав, если бы я сначала не осмелился ошибиться.

И в одном он может быть уверен, что любая ошибка, в которую я впаду, не будет заключаться в нелогичном выводе: я могу ошибочно истолковать значение символа или угол расщелины в скале, но не сделать непоследовательного вывода. Я утверждаю это, потому что люди, которые даже не знают, что такое логика, часто говорили, что я нелогичен. После воображения способность воспринимать логические связи является одной из самых редких среди людей; конечно, из тех, с кем я беседовал, я всегда находил десять человек, обладающих глубоким чувством, сообразительностью или обширными знаниями, на одного, кто мог сформулировать силлогизм без единого изъяна; и на десять человек, которые могли сформулировать силлогизм, только одного, кто мог *полностью* понять, что у квадрата четыре стороны. Даже когда я отправляю эти листы в печать, в мои руки попадает работа, написанная для того, чтобы доказать (я бы от всего сердца смог это доказать), что не было никаких оснований для того, что я сказал в "Камнях Венеции" относительно логической вероятности продолжения зла. Она кажется выученной, умеренной, вдумчивой, в ней есть все чувства и цели, какими должна быть книга, и все же она начинается таким предложением:

"Вопрос, приведенный в нашем предисловии: "Почему из бесконечного зла не получается бесконечное добро?", следует понимать как подразумевающий — ибо иначе он не может иметь никакого значения, — что для создания бесконечного добра необходимо существование бесконечного зла".

Итак, если бы я сказал, что нет причин, по которым мед нельзя было бы высасывать из камня, а масло - из кремнистой породы, автор сказал бы мне, что это предложение следует понимать как подразумевающее — ибо иначе оно не имело бы веса, — что для производства меда необходимо наличие камней. Не менее сильными и удивительными являются логические ошибки, в которые постоянно впадают наши лучшие писатели из-за представления, что законы логики помогут им лучше, чем здравый смысл. В то время как любой человек, который вообще способен рассуждать, делает это инстинктивно и десятками перепрыгивает промежуточные силлогизмы, но никогда не оступает в конце прыжка; но тот, кто не может рассуждать инстинктивно, с таким же успехом мог бы, с подагрой в обеих ногах, пытаться следовать за охотником на серн с помощью костылей, как следовать с помощью силлогизма за человеком, который правильно использует свой разум. Я бы, однако, не счел необходимым ссылаться на это распространенное обвинение в адрес моих работ, но так получилось, что оно подтверждает некоторые взгляды, которых я давно придерживаюсь и которые читатель найдет рассмотренными в надлежащем месте, учитывая необходимость более *практического* логического образования для нашей молодежи. О других различных обвинениях мне нет нужды упоминать, потому что на них всегда отвечают одно за другое. Сегодняшняя жалоба на мою ограниченность и исключительность завтра встречает негодование по поводу того, что я восхищаюсь школами, характеры которых невозможно согласовать; а утверждение одного критика, что я всегда противоречу сам себе, уравнивается досадой другого на мое десятилетнее упорство в заблуждении.

Когда-то я предполагал, что иллюстрации к этим томам будут более многочисленными и проработанными, но искусство фотографии теперь позволяет любому читателю получить столько воспоминаний о фактах природы, сколько ему нужно; и за время моего десятилетнего перерыва я разработал планы представления некоторых работ Тернера в их собственном масштабе; так что было бы совершенно бесполезно тратить время на уменьшение рисунков до размеров этой страницы, которые впоследствии должны были быть выгравированы в их собственном размере.^[1] Поэтому здесь я привел иллюстрации, достаточные для того, чтобы читатель, не имеющий доступа к работам Тернера, понял принципы, изложенные в тексте, и применил их к тому искусству, которое может быть в пределах его досягаемости. И я искренне благодарен различным граверам, работавшим со мной, за усердие и тщательность, с которыми они выполняли требования в каждом конкретном случае и преодолевали трудности, характер которых часто сильно отличался от тех, с которыми они сталкивались в своей обычной практике. Я бы не стал проводить завистливого различия, где все сработало хорошо; но, возможно, будет позволено указать в качестве примеров того, что я имею в виду, на 3-ю и 6-ю таблицы в этом томе (6-я оставлена без надписей, чтобы не повредить эффекту ее основы), на которых г-н Ле Ке и г-н Армитидж точно воспроизвели линейной гравировкой мои рисунки, сделанные на сером фоне, тронутым белым, и придали даже *насыщенный* вид основного цвета. Я верю, что способность таким образом имитировать реальные цветовые оттенки чистыми линиями будет иметь большое значение в будущем для масштабного воспроизведения работ Тернера. Что касается достоинств или недостатков этих или других моих собственных рисунков, которые я вынужден теперь ради иллюстрации часто гравировать, я полагаю, что мог бы говорить об этом беспристрастно и должен был бы делать это неукоснительно; но я оставляю, как, по мнению большинства читателей, я должен, такое суждение за ними, просто умоляя их помнить, что есть два общих принципа, которые следует иметь в виду при изучении рисунков любого писателя об искусстве: первый, что они должны, по крайней мере, демонстрировать

такое обычное мастерство в рисовании, чтобы доказать, что автор знает, *что* хорошими качествами рисования *являются*: второе, от них никогда не следует ожидать, что они сравниваются ни по исполнению, ни по замыслу с работами опытных художников, — по той простой причине, что для того, чтобы сделать *любую* вещь как следует хорошо, весь разум и все доступное время должны быть отданы этому одному искусству. Вероятно, по причинам, которые будут отмечены на следующих страницах, что критические и исполнительные способности в значительной степени независимы друг от друга; так что требовать от любого критика, чтобы он равнялся по исполнению даже тому произведению, которое он осуждает, почти такая же большая нелепость, как требовать от аудитории, которая шипит вокальное музыкальное произведение, чтобы они сами немедленно повторяли его в более истинной гармонии. Но независимо от того, верно это или нет (по крайней мере, неверно до такой степени, что определенная способность к рисованию *необходима* для художественного критика), и предположим, что исполнительная и критическая способности всегда существуют в некоторой соответствующей степени у одного и того же человека, все равно они не могут быть развиты в одинаковой степени. Внимание, необходимое для разработки теории, неизбежно отвлекается от разработки чертежа, а время, посвященное созданию формы, теряется из-за решения проблемы. В конце концов, *необходимо* сделать выбор между одной и другой силой как главной целью жизни; и если художник иногда сочтет необходимым объяснить одну из своих картин словами, а писатель - проиллюстрировать свой смысл рисунком, в мастерстве одного не нужно сомневаться из-за слабости его логики, а в чувстве другого - из-за вялости его карандаша.

Поскольку, однако, противники моих принципов иногда утверждают, что я никогда *ничего* не *делал*, будет уместно, чтобы читатель точно знал объем работы, за которую я несу ответственность на этих иллюстрациях. Когда приводится пример из какой-либо работы Тернера, он либо выгравирован мной по оригинальному рисунку, либо выгравирован по моему рисунку, переводя работу Тернера из цветной в черно-белую, как, например, фронтиспис к четвертому тому. Когда на табличке написано "*в честь* такого-то мастера", я всегда сам делал черно-белый рисунок с оригинала; как, например, на табличке 11 в этом томе. Если она была сделана по ранее существовавшей гравюре, на ней проставляется имя первого гравера в левом нижнем углу; как, например, на табличке 18 в томе IV. Контурные гравюры сделаны либо моей рукой на стали, как на фото 12, здесь, и 20, 21, в томе IV.; либо копии с моих рисунков пером, выполненных мистером Бойзом с точностью, за которую я искренне благодарю его; одна из них, фото 22, том IV., и нарисована, и выгравирована мистером Бойзом со старой гравюры. Большинство других иллюстраций взяты из моих собственных исследований с натуры. Цветная пластинка (7, в этом томе) взята с рисунка, выполненного с большим мастерством моим ассистентом мистером Дж. Дж. Лэйнгом из рукописи Британского музея; а литографией ее любезно руководил мистер Генри Шоу, чьи изображения средневековых орнаментов, насколько мне известно, не имеют себе равных в современном искусстве. Две гравюры на дереве средневекового образца, рис. 1 и 3, также взяты с рисунков мистера Лэйнга, превосходно вырезанных мисс Байфилд. Я использую это слово "превосходно" не по отношению к простой тонкости исполнения, которой обычно можно добиться за деньги, а по отношению к совершенной точности факсимиле, которую, как правило, *не* можно получить за деньги, и благодаря которой мисс Байфилд избавила меня от всех хлопот с многочисленными гравюрами на дереве в четвертом томе; во-первых, благодаря ее превосходному воспроизведению различных частей гравюр на дереве Альберта Дюрера; и, во-вторых, благодаря воспроизведению до последней точки или царапины моих собственных рисунков пером,

нарисованных в целом так грубо, что немногие деревянные рисунки на дереве могут быть использованы. -граверы снизошли бы до того, чтобы вырезать их с осторожностью, и все же всегда затрагивали некоторые моменты, в которых осторожность была необходима. В расположении книги были допущены одно или два изменения, из-за которых текст в этих томах не совсем является симметричным продолжением текста в предыдущих. Таким образом, я подумал, что лучше всегда указывать номера абзацев в левой части страницы; и поскольку краткие изложения, набранные мелким шрифтом, казались мне по большей части громоздкими и бесполезными, я удалил их, за исключением тех случаев, когда имелись сложные разделы по теме, которые показалось удобным указать на полях. Таким образом, я не сожалею о том, что осуществляю свой собственный принцип принесения архитектурной или конструктивной симметрии в жертву практическому служению. Листы несколько необычным образом пронумерованы последовательно через два тома, поскольку я предполагаю, что они будут пронумерованы и через пятый. Такой план избавляет от многих проблем со ссылками.

В заключение я должен только выразить свое сожаление по поводу того, что оказалось невозможным завершить работу в первоначально предложенных рамках. Поскольку в последнее время я обнаружил, что мои проекты всегда требуют расширения в процессе исполнения, я позабочусь о том, чтобы в будущем не ставить никаких ограничений ни для каких благих намерений. В данном случае, я надеюсь, читатель простит меня, поскольку более поздние усилия наших художественных школ неизбежно привели к появлению многих новых тем для обсуждения.

И поэтому я от всей души желаю ему счастливого Нового года.

Датский холм, январь 1856 года.

[1] Я был бы очень признателен владельцам картин или рисунков Тернера, если бы они прислали мне списки произведений, находящихся в их распоряжении; поскольку я желаю составить систематический каталог всех его работ.



Озеро, земля и облако. (недалеко от Комо.)

СОВРЕМЕННЫЕ ХУДОЖНИКИ.

ЧАСТЬ IV.
О МНОГОМ.

ГЛАВА I.

ИЗ ПОЛУЧЕННЫХ МНЕНИЙ, КАСАЮЩИХСЯ "БОЛЬШОГО СТИЛЯ".

§ 1. Взявшись за разгадку исследования, прерванного почти на десять лет, возможно, было бы неплохо поступить так, как поступил бы путешественник, которому пришлось возобновить прерванное путешествие по стране без руководства; и, взобравшись, так сказать, на какой-нибудь небольшой холм рядом с нашей дорогой, отметить, как далеко мы уже продвинулись и какие наиболее приятные пути мы можем выбрать для дальнейшего продвижения.

В начале первого тома я попытался разделить источники удовольствия, открытые нам в искусстве, на определенные группы, которые удобно изучать последовательно. После некоторого предварительного обсуждения был сделан вывод (часть I. Глава II). III. § 86), что этих групп было, в основном, три; состоящие, во-первых, из удовольствий, получаемых от восприятия простого сходства с Природой (идеи Истины); во-вторых, из удовольствий, получаемых от красоты предметов, выбранных для рисования (идеи красоты); и, наконец, из удовольствий, получаемых от значений и отношений этих вещей (идеи отношения).

Первый том "Трактовка идей истины" был в основном посвящен исследованию того, с каким успехом разные художники изображали явления Природы, — исследованию, которое неизбежно проводилось очень несовершенно из-за отсутствия наглядных иллюстраций.

Второй том практически положил начало исследованию природы идей Красоты и Взаимосвязи, проанализировав (насколько я смог это сделать) две способности человеческого разума, которые в основном улавливают такие идеи, а именно способности к созерцанию и воображению.

Нам остается изучить различные успехи художников, особенно великого пейзажиста, чьи работы были предметом нашей основной статьи, в обращении к этим способностям человеческого разума, и рассмотреть, кто из них передал самые благородные представления о красоте и затронул глубочайшие истоки мысли.

§ 2. Однако я не намерен сейчас проводить исследование таким кропотливо-систематическим методом; ибо, как мне кажется, к предмету можно подходить с большей пользой, рассматривая различные возникающие из него вопросы так, как они возникают у нас, без излишней скрупулезности в отмечании связей или настаивании на последовательности. Люди вообще тратят много времени на создание систем; и часто требуется больше труда, чтобы овладеть тонкостями искусственной связи, чем на запоминание отдельных фактов, которые так тщательно соединены. Я подозреваю, что создатели систем, в целом, приносят не намного больше пользы, каждый в своей области, чем в Помоне старухи, которые нанизывают вишни на палочки для более удобной переносимости того же самого. Правильно выращивать и выбирать вишни - это имеет определенное значение; но если их можно собирать в их собственном диком виде, в виде гроздьев вокруг крабовидного стебля, это лучшее соединение для них, чем любое другое; а если нет, то так, чтобы они не были помяты, для мальчика с практическим складом ума

не имеет большого значения, собирает ли он их горстями или симметрично украшает бисером возвышающую палку. Поэтому я намереваюсь впредь не утруждать себя палками или бечевкой, а расположить свои главы так, чтобы они служили удобными ссылками, а не тщательным разделением предметов, и любыми обходными путями, которые могут открыться справа или слева, проследить любой вопрос, который в любой момент покажется полезным разрешить.

§ 3. И, прежде всего, я сталкиваюсь с тем, чего мне следовало бы коснуться раньше, — с тем, что представляет особый интерес в современном состоянии искусства. Я сказал, что велико то искусство, которое включает в себя величайшие идеи; но я не пытался определить природу этого величия в самих идеях. Мы говорим о великих истинах, о великой красоте, о великих мыслях. Что делает одну истину более великой, чем другую, одну мысль более великой, чем другая? Этот вопрос, я повторяю, особенно важен в настоящее время; ибо в течение примерно ста пятидесяти лет все писатели об искусстве, претендовавшие на выдающееся положение, много настаивали на предполагаемом различии между тем, что они называют Великими и низшими школами; используя термины "Высокое искусство", "Великий или Идеальный стиль" и другие подобные, для описания определенной благородной манеры живописи, которую желательно, чтобы все изучающие искусство рано научились почитать и переняли; и характеризуя как "вульгарную", или "низкую", или "реалистическую", или "философскую". еще одна манера рисования и осмысления, которой в равной степени необходимо было научить всех студентов избегать.

Но в последнее время это устоявшееся учение, никогда не отличавшееся особой понятностью, было серьезно поставлено под сомнение. На защитников и мнимых практиков "Высокого искусства" начинают смотреть с сомнением, а к их своеобразной фразеологии даже с некоторой долей насмешки. И среди нас частично развиты другие формы искусства, которые не претендуют на то, чтобы быть высокими, а скорее на то, чтобы быть сильными, здоровыми и скромными. Поэтому вопрос о "возвышенности" в искусстве заслуживает нашего самого тщательного рассмотрения. Было ли это истинным величием, истинным принцем или только демонстрацией этого, заключающейся в придворных манерах и парадных одеждах? Скалистая ли это вершина или облачная, адамантовая или туманная, над которой так долго всходило и заходило солнце хвалы? Хорошо бы сразу рассмотреть это.

§4. И сначала давайте как можно быстрее разберемся в точном значении, в котором защитники "Высокого искусства" используют этот несколько неясный и фигуральный термин.

Я не знаю, выражены ли принципы, о которых идет речь, где-либо более отчетливо, чем в двух статьях в "Бездельнике", написанных сэром Джошуа Рейнольдсом, разумеется, с непосредственного разрешения Джонсона; и которые, таким образом, можно рассматривать как изложение взглядов, которых тогда придерживались по этому вопросу выдающиеся художники и наиболее здравомыслящие критики, изложенное в форме настолько краткой и ясной, что допускает возможность представления их публике для утреннего развлечения. Поэтому, как мне кажется, я не могу поступить лучше, чем процитировать эти два письма или, по крайней мере, важные их части, исследуя точное значение каждого отрывка по мере его появления. Всего в "Бездельнике" есть три письма о живописи, № 76, 79 и 82; из них первое направлено только против дерзости мнимых знатоков и отличается как точностью, так и остроумием в описании нескольких способов критики в искусственном и невежественном

состоянии общества; следовательно, только в двух последних статьях мы находим выражение доктрин, которые является нашим делом исследовать.

№ 79 (суббота, 20 октября 1759 г.) начинается после короткой преамбулы следующим отрывком:

"Среди художников и писателей, пишущих о живописи, есть одна максима, общепризнанная и постоянно внедряемая. Подражать природе - неизменное правило; но я не знаю никого, кто объяснил бы, как следует понимать это правило; последовательность которого такова, что все понимают его в самом очевидном смысле, что объекты изображаются естественным образом, когда они имеют такой рельеф, что кажутся реальными. Возможно, может показаться странным, что этот смысл правила оспаривается; но следует учитывать, что, если бы превосходство художника заключалось только в такого рода имитации, живопись должна была бы утратить свой ранг и больше не рассматриваться как свободное искусство и сестра поэзии, поскольку это подражание является почти механическим, в котором самый медлительный интеллект всегда преуспевает лучше всего; ибо гениальный художник не может опуститься до рутинной работы, в которой рассудок не играет никакой роли; и какое право имеет искусство претендовать на родство с поэзией, как не благодаря своей власти над воображением? К этой силе направляет его гениальный художник; в этом смысле он изучает природу и часто приходит к своему концу, даже будучи неестественным в ограниченном смысле этого слова".

"Величественный стиль живописи требует тщательного избегания этого минутного внимания и должен храниться так же отдельно от него, как стиль поэзии от стиля истории. (Поэтические украшения разрушают ту атмосферу правды и простоты, которая должна характеризовать историю; но само существо поэзии состоит в том, чтобы отступать от этого простого повествования и использовать все украшения, которые могут согреть воображение.^[2]) Желать видеть превосходства каждого стиля в единстве — смешивать голландскую школу с итальянской - значит объединять противоположности, которые не могут существовать вместе и которые разрушают эффективность друг друга".

§ 5. Во-первых, из этого интересного отрывка мы узнаем, что автор рассматривает голландских и итальянских мастеров как отдельных представителей низкой и высшей школы; во-вторых, что он считает голландских художников выдающимися в механическом подражании, "в котором самый медлительный интеллект всегда преуспевает лучше всего"; и, в-третьих, что он считает итальянских художников выдающимися в стиле, который соответствует стилю образной поэзии в литературе и который имеет исключительное право называться великим стилем.

Я хотел бы, чтобы в моей власти было полностью согласиться с автором и утвердить это мнение, четко изложенное таким образом. Я никогда не был ревностным приверженцем голландской школы и должен радоваться, ссылаясь на авторитет Рейнольдса в утверждении, что их манера была такой, "в которой самый медлительный интеллект всегда добивался наибольшего успеха". Но прежде чем можно будет так заявить о его авторитете, мы должны точно уяснить смысл самого утверждения и отделить его от ряда других, возможно, не столь приемлемых. Во-первых, я говорю, мы должны соблюдать точный смысл слов Рейнольдса, поскольку (хотя это утверждение может на первый взгляд показаться странным) человек, использующий точный язык, всегда более подвержен неправильному толкованию, чем тот, кто небрежен в своих

выражениях. Мы можем предположить, что последнее означает почти то, что мы поначалу предполагаем, что он имеет в виду, поскольку слова, которые были произнесены без обдумывания, могут быть восприняты без проверки. Но когда можно справедливо предположить, что писатель или оратор тщательно обдумал свои выражения и, прокрутив в уме ряд терминов, выбрал тот, который *точно* означает то, что он намеревается сказать, мы можем быть уверены, что то, что стоит ему времени на выбор, потребует от нас времени на понимание, и что мы поступим с ним неправильно, если не остановимся, чтобы поразмыслить, чем слово, которое он на самом деле употребил, отличается от других слов, которые, как нам кажется, он *мог* использовать. Таким образом, постоянно случается, что люди, не привыкшие ясно мыслить или правильно говорить, неправильно понимают логичного и вдумчивого автора и на самом деле подвергаются большей опасности быть введенными в заблуждение взвешенным и точным языком, чем тем, который является расплывчатым и неточным.

§ 6. Теперь, в рассматриваемом нами примере, человек, не привыкший к хорошему письму, мог бы весьма опрометчиво заключить, что, когда Рейнольдс говорил о голландской школе как о такой, "в которой самый медленный интеллект был уверен в лучшем успехе", он имел в виду, что каждый успешный голландский художник был дураком. Мы не имеем права воспринимать его утверждение в этом смысле. Он говорит, что *самый медленный* интеллект. Мы не имеем права предполагать, что он имел в виду *самых слабых*. Ибо это правда, что для того, чтобы преуспеть в голландском стиле, человеку необходимы качества ума, в высшей степени обдуманные и устойчивые. Он должен обладать скорее терпением, чем силой; и не должен испытывать усталости, размышляя над выражением одной-единственной мысли в течение нескольких месяцев подряд. В противоположность изменчивым энергиям воображения, об этих ментальных характеристиках можно правильно говорить под общим термином "медлительность интеллекта". Но из этого ни в коем случае не следует, что они обязательно принадлежат слабым или глупым людям.

Однако далее мы замечаем, что имитация, которую Рейнольдс считает характерной для голландской школы, придает объектам такую рельефность, что они кажутся реальными, и что затем он говорит об этом искусстве реалистического подражания как соответствующем *истории* в литературе.

§ 7. Следовательно, Рейнольдс, по—видимому, относит эти скучные произведения голландской школы к общему разряду, к которому их обычно не относят, - *к исторической живописи*; в то время как о работах итальянской школы он говорит не как об исторической, а как о *поэтической живописи*. Его следующее предложение еще больше прояснит его смысл.

"Итальянец уделяет внимание только неизменным, великим и общим идеям, которые неизменны и присущи универсальной природе; голландец, напротив, стремится к буквальной истине и мельчайшей точности в деталях, если можно так выразиться, природы, измененной случайно. Внимание к этим мелким особенностям является самой причиной той естественности, которой так восхищаются в голландских картинах, которая, если мы предполагаем, что это красота, безусловно, более низкого порядка, которая должна уступить место красоте высшего рода, поскольку одну можно получить, только отойдя от другой.

"Если бы меня спросили о работах Микеланджело, получают ли они какую-либо выгоду от обладания этим механическим достоинством, я бы без колебаний сказал, что они не только

не получили бы никакой выгоды, но и в значительной степени утратили бы то воздействие, которое они сейчас оказывают на каждый ум, восприимчивый к великим и благородным идеям. Можно сказать, что его работы исполнены гения и души; и почему они должны быть перегружены тяжелой материей, которая может только противодействовать его замыслу, задерживая развитие воображения?"

Внимательно изучив этот и предыдущий отрывок, мы обнаруживаем, что автор безошибочно имел в виду, что голландская живопись - это *история*; внимание к буквальной правде и "мельчайшей точности в деталях природы, измененной случайно". Что итальянская живопись - это *поэзия*, обращающая внимание только на неизменное; и что произведения, обращенные только к неизменному, полны гения и души; но буквальная правда и точные детали - это "тяжелая материя, которая тормозит развитие воображения".

§ 8. Поскольку Рейнольдс, бесспорно, хочет сказать нам именно это, давайте немного подумаем, прав ли он во всех отношениях. И сначала, поскольку он сравнивает два своих вида живописи с историей и поэзией, давайте посмотрим, чем отличаются сами поэзия и история в использовании *переменных* и *неизменных* деталей. Я пишу у окна, из которого открывается вид на исток Женевского озера; и когда я отрываю взгляд от своей бумаги, чтобы рассмотреть этот момент, я вижу за ним голубую гладь тихо текущей воды и очертания гор над Шильоном, окутанные утренним туманом. Первые стихи, которые естественным образом приходят мне на ум, это...

"На глубине тысячи футов ниже
встречаются и текут мощные воды;
Так далеко была проведена линия сажени
От белоснежной зубчатой стены Шильона".

Давайте посмотрим, чем это поэтическое высказывание отличается от исторического.

Это отличается от подлинно исторического утверждения, во-первых, тем, что оно просто ложно. Глубина воды под Шильонским замком не достигает ни тысячи футов, ни чего-либо подобного.^[3] Здесь, безусловно, эти строки соответствуют первому требованию Рейнольдса к поэзии: "она должна быть невнимательной к буквальной правде и мельчайшей точности в деталях". Однако для того, чтобы провести более тщательное сравнение по другим пунктам, давайте предположим, что изложенное действительно является фактом и что это должно было быть зафиксировано сначала исторически, а затем поэтически.

Тогда, излагая это с исторической точки зрения, мы должны сказать: "Озеро исследовали со стен Шильонского замка, и оказалось, что его глубина достигает тысячи футов".

Теперь, если Рейнольдс прав в своем представлении о разнице между историей и поэзией, мы обнаружим, что Байрон опускает из этого утверждения некоторые *необязательные* детали и

сохраняет только неизменное, то есть то, что Женевское озеро и Шильонский замок имеют общего со всеми другими озерами и замками.

Поэтому давайте послушаем.

- На глубине тысячи футов внизу.

-Внизу?-спросила. Здесь, во всяком случае, добавлено слово (вместо того, чтобы что-либо убрать); неизменное, конечно, в случае озер, но не абсолютно необходимое.

"Мощные воды встречаются и текут".

"Масси"! почему "Масси"? Потому что глубокая вода тяжелая. Слово хорошее, но оно, несомненно, является дополнительной деталью и выражает характер, который не имеет у Женевского озера общего со всеми другими озерами, а отличает его от узких или мелководных.

§ 9. "Встретиться и течь". Зачем встречаться и течь? Отчасти для того, чтобы придумать рифму; отчасти для того, чтобы сказать нам, что воды столь же сильны, сколь и массивны, и переменчивы, сколь и глубоки. Обратите внимание на дальнейшее добавление деталей, более или менее характерных для данного места, или, согласно определению Рейнольдса, "тяжелой материи, замедляющей развитие воображения".

"Пока что была отправлена линия сажени".

Почему линия сажени? Не все линии звучания являются линиями сажени. Если озеро когда-либо измерялось с Шильона, то, вероятно, оно измерялось в метрах, а не морских сажнях. Это добавление еще одной конкретной детали, в которой единственное соответствие требованию Рейнольдса заключается в том, что существует некоторая вероятность того, что оно является неточным.

"С белоснежной зубчатой стены Шильона".

Почему белоснежный? Потому что зубчатые стены замка обычно не белоснежные. Это еще одна дополнительная деталь, весьма характерная для шильонского языка, и поэтому именно это слово является самым ярким во всем отрывке.

"Зубчатая стена!" почему зубчатая? Потому что все стены не имеют зубцов, и добавление этого термина указывает на то, что замок является не просто тюрьмой, а крепостью.

Это любопытный результат. Вместо того, чтобы найти, как мы ожидали, поэзию, отличающуюся от истории отсутствием подробностей, мы обнаруживаем, что она полностью состоит из *добавления* деталей; и вместо того, чтобы характеризоваться вниманием только к неизменному, мы обнаруживаем, что вся ее сила заключается в ясном выражении того, что единственно!

§ 10. Читатель может сам продолжить расследование в других случаях. В каждом случае он обнаружит, что поэтическое высказывание отличается от чисто исторического не тем, что оно

более расплывчатое, а более конкретное, и поэтому на первый взгляд может показаться, что сравнение нашего автора следует просто поменять местами и что голландскую школу следует назвать поэтической, а итальянскую исторической. Но термин "поэтический", по-видимому, не очень применим к голландской живописи в целом; и небольшое размышление покажет нам, что если итальянцы представляют только неизменное, то их нельзя должным образом сравнивать даже с историками. Ибо то, что не способно изменяться, не имеет истории, и записи, в которых говорится только о неизменном, не нуждаются в записи и не могут быть прочитаны.

§ 11. Таким образом, очевидно, что наш автор впал в какую-то серьезную ошибку, введя эту идею неизменности как формирующую различие между поэтическим и историческим искусством. В чем заключается логическая ошибка, мы выясним по ходу дела; но поскольку армия вторжения не должна оставлять у себя в тылу непринятую крепость, мы не должны продолжать наше исследование взглядов Рейнольдса, пока не решим удовлетворительно уже поставленный перед нами вопрос, в чем на самом деле заключается суть поэтического обращения. Ибо, хотя, как мы видели, это, безусловно, предполагает добавление конкретных деталей, это не может быть просто тем дополнением, которое превращает историю в поэзию. Ибо к историческому заявлению вполне возможно добавить любое количество деталей и с каждым добавленным словом делать его все более прозаичным. Как, например, "Озеро было обследовано с плоскодонной лодки недалеко от крабового дерева в углу огорода, и оказалось, что глубина озера составляет тысячу футов девять дюймов, а дно илистое". Таким образом, оказывается, что не умножение деталей составляет поэзию; и не их вычитание составляет историю; но что должно быть что-то либо в природе самих деталей, либо в методе их использования, что придает им поэтическую силу или историческую уместность.

§ 12. Мне кажется, и читателю может показаться странным, что нам понадобилось задавать вопрос: "Что такое поэзия?" Вот слово, которым мы пользуемся всю нашу жизнь, и, я полагаю, с очень четкой идеей, связанной с ним; и когда меня сейчас призывают дать определение этой идее, я оказываюсь в паузе. Что еще более странно, в настоящее время я не припомню, чтобы мне часто задавали этот вопрос, хотя, несомненно, он очень естественный; и я никогда не припоминаю, чтобы на него отвечали или даже пытались ответить. Как правило, люди прикрываются метафорами, и хотя мы слышим, как поэзию описывают как излияние души, излияние Божественности, или голос природы, или в других терминах, столь же возвышенных и неясных, мы никогда не получаем ничего похожего на определенное объяснение характера, которое действительно отличает ее от прозы.

§ 13. После некоторого замешательства я прихожу к выводу, что поэзия - это "внушение воображением благородных оснований для благородных эмоций". Под благородными эмоциями я подразумеваю четыре основные священные страсти — Любовь, Почитание, Восхищение и Радость (особенно последняя, если она бескорыстна); и их противоположности — Ненависть, Негодование (или Презрение), Ужас и Скорбь, причем последняя, когда она бескорыстна, становится Состраданием. Эти страсти в их различных сочетаниях составляют то, что называется "поэтическим чувством", когда они испытываются на благородных основаниях, то есть на великих и истинных основаниях. Негодование, например, является поэтическим чувством, если его возбуждает серьезная травма; но это не поэтическое чувство, если его питают из-за того, что у него обманом отняли небольшую сумму денег. Очень возможно, что манера плута была такова, что вызывала сильное негодование; но, тем не менее, это чувство не поэтично, если только основания для него не столь обширны, сколь справедливы. Подобным же

образом энергичное восхищение может быть возбуждено в некоторых умах демонстрацией фейерверков или улицей с красивыми магазинами; но это чувство не поэтично, поскольку основания для него ложны, а следовательно, неблагородны. На самом деле нет ничего заслуживающего восхищения ни в стрельбе пакетиками с порохом, ни в демонстрации запасов на складах. Но восхищение, вызываемое распускающимся цветком, - это поэтическое чувство, потому что невозможно, чтобы этим проявлением духовной силы и жизненной красоты когда-либо восхищались в достаточной степени.

§ 14. Далее, для существования поэзии необходимо, чтобы основания для этих чувств были *созданы воображением*. Поэтическое чувство, то есть простая благородная эмоция, - это не поэзия. К счастью, оно присуще всей человеческой природе, заслуживающей этого названия, и часто оказывается чистейшим в наименее утонченных проявлениях. Но способность создавать *спомощью воображения* такие образы, которые будут возбуждать эти чувства, - это сила поэта или, буквально, "Творца".[4]

Эта способность вызывать эмоции зависит, конечно, от богатства воображения и от выбора тех образов, которые в сочетании будут наиболее эффективными или, для конкретной выполняемой работы, наиболее подходящими. И совершенно невозможно для писателя, ненаделенного изобретательностью, представить, какими инструментами воспользуется настоящий поэт, или каким образом он их применит, или каких неожиданных результатов он добьется с их помощью; так что напрасно говорить, что детали поэзии должны обладать или когда-либо обладали каким-либо *определенным* характером. Вообще говоря, поэзия изобилует более тонкими и деликатными деталями, чем проза; но детали поэтичны не потому, что они более деликатны, а потому, что они используются для достижения впечатляющего результата. Например, никому, кроме настоящего поэта, не пришлось бы в голову вызвать нашу жалость к осиротевшему отцу, описав его способ запирать дверь своего дома:

"Возможно, в тот момент он сказал самому себе:
ключ я должен забрать, потому что моя Эллен мертва;
Но он не сказал мне об этом ни слова,
И пустился в погоню со слезой на щеке".

Подобным же образом в живописи совершенно невозможно заранее сказать, какие детали великий художник может придать поэтичности, используя их для возбуждения благородных эмоций: и поэтому мы вскоре обнаружим, что картину следует относить к высшей или низшей школе не по типу деталей, которые она представляет, а по назначению, для которого она их использует.

§ 15. Далее следует заметить, что бесконечная путаница была внесена в этот предмет небрежным и нелогичным обычаем противопоставлять живопись поэзии, вместо того чтобы рассматривать поэзию как состоящую в благородном использовании, будь то цветов или слов. Живопись по праву следует противопоставлять *говорению* или *письму*, но *не поэзии*. И живопись, и устная речь являются методами самовыражения. Поэзия - это использование того и другого в самых благородных целях.

§ 16. Поскольку этот вопрос к настоящему времени решен, мы можем продолжить нашу статью в the Idler.

"Очень трудно определить точную степень энтузиазма, которую могут проявлять такие искусства, как живопись и поэзия. Возможно, здесь может быть слишком большая снисходительность, равно как и слишком большая ограниченность воображения; если первое порождает бессвязных чудовищ, то другое порождает то, что на самом деле является дурной, безжизненной безвкусицей. Глубокое знание страстей и здравый смысл, но не здравый смысл, должны, наконец, определить его пределы. Считалось, и я не без оснований верю, что Микеланджело иногда преступал эти границы; и, я думаю, я видел его образы, по которым было очень трудно определить, были ли они в высшей степени возвышенны или чрезвычайно смешны. Можно сказать, что такие недостатки являются проявлениями гения; но, по крайней мере, у него было одно достоинство: он никогда не был безвкусным, и какую бы страсть ни вызывали его работы, они всегда избежат презрения.

"То, что я рассматривал, - это самый возвышенный стиль, особенно стиль Микеланджело, Гомера живописи. Другие виды могут признавать эту естественность, которая самого низкого рода является главным достоинством; но в живописи, как и в поэзии, высочайший стиль имеет наименьшую общность".

Из этого отрывка мы извлекаем три важных указания на предполагаемую природу Великого стиля. Что это работа людей в состоянии энтузиазма. Что это похоже на сочинения Гомера и что в них как можно меньше "общего характера".

§ 17. Во-первых, его производят мужчины, находящиеся в состоянии энтузиазма. То есть людьми, которые чувствуют себя *сильно и благородно*; ибо мы не называем сильное чувство зависти, ревности или честолюбия энтузиазмом. Следовательно, это говорят люди, чувствующие поэтически. Я думаю, мы можем признать это с полной уверенностью. Великое искусство создается людьми, которые чувствуют остро и благородно; и оно в некотором роде является выражением этого личного чувства. Мы легко можем представить себе, что может существовать достаточно заметное различие между таким искусством и тем, что создается людьми, которые вообще ничего не чувствуют, но которые воспроизводят, хотя и очень точно, но холодно, подобно человеческим зеркалам, сцены, проходящие перед их глазами.

§ 18. Во-вторых, Великое Искусство подобно творчеству Гомера, и это главным образом потому, что в нем мало "обычного". Нам неясно, что подразумевается под общей природой в этом отрывке. Гомер, кажется, описывает многое из того, что является общим; например, кулинария очень тщательно продумана во всех своих процессах. Я полагаю, что отрывок из "Илиады", который в целом вызвал наибольшее восхищение, описывает печаль жены при разлуке с мужем и испуг ребенка при виде шлема его отца; и я надеюсь, что, по крайней мере, первое чувство можно считать "обычным". Но истинное величие стиля Гомера, несомненно, по мнению нашего автора, заключается в его воображении вещей не только необычных, но и невозможных (таких, как духи в медных доспехах или чудовища с человеческими головами и телами зверей), а также в его случайных описаниях человеческого характера и формы в их предельной, или героической, силе и красоте. Таким образом, в целом мы приходим к выводу, что художник Высокого Стиля должен быть полон энтузиазма или эмоций и должен изображать человеческую форму в ее предельной силе и красоте, и, возможно, помимо этого, некоторые невозможные формы, которые люди, не находящиеся в столь восторженном состоянии ума, могут

рассматривать как в некоторой степени абсурдные. Я предполагаю, что именно это имел в виду Рейнольдс, и это все, что он намеревается, чтобы мы поняли из его сравнения Великого Стиля с сочинениями Гомера. Но если это сравнение справедливо во всех отношениях, несомненно, из него следует сделать два других вывода, а именно: во—первых, что эти Героические или Невозможные образы должны быть смешаны с другими, очень негероичными и очень возможными; и, во-вторых, что при изображении Героических или Невозможных форм следует проявлять величайшую осторожность в *отделке деталей*, так что художник не должен довольствоваться тем, чтобы хорошо изобразить лицо и тело своего героя, но должен тратить большую часть своего времени (как Гомер наибольшее количество стихов) на проработку скульптурных форм. узор на его щите.

§ 19. Давайте, однако, продолжим нашу статью.

"Можно с полной уверенностью рекомендовать современным художникам проявлять чуть больше энтузиазма; чрезмерность определенно не является пороком нынешнего века. Итальянцы, по-видимому, постоянно снижались в этом отношении со времен Микеланджело до Карло Маратти, а оттуда и до того пафоса безвкусицы, до которого они докатились сейчас, так что нет необходимости отмечать, что, когда я упоминал итальянских художников в противовес голландским, я имел в виду не современных, а глав старой римской и болонской школ; я также не имел в виду включать в свое представление об итальянском художнике венецианскую школу, *которая, можно сказать, является голландской частью итальянского гения*. Я должен только добавить небольшой совет художникам, что, какими бы превосходными они ни были в живописи от природы, они не стали бы слишком обольщаться этим; а знатокам - что, когда они видят кошку или скрипку, нарисованные так тонко, что, как говорится, кажется, что вы могли бы их изобразить, они не будут по этой причине сразу сравнивать художника с Рафаэлем и Микеланджело".

В этом отрывке следует отметить главным образом четыре момента. Во-первых, в 1759 году итальянские художники, по мнению нашего автора, погрязли в банальности. Во-вторых, венецианских художников, то есть Тициана, Тинторете и Веронезе, по мнению нашего автора, следует приравнять к голландцам; иными словами, это художники в стиле, "в котором самый медлительный интеллект всегда добивается наибольшего успеха". В-третьих, эта живопись, естественно, не является чем-то трудным и не тем, чем художник должен гордиться. И, наконец, знатоки, видя удачно нарисованную кошку или скрипку, не должны поэтому сразу сравнивать художника с Рафаэлем или Микеланджело.

Однако Рафаэль очень тщательно изобразил скрипки на переднем плане своей "Святой Цецилии" - так тщательно, что кажется, будто их можно взять в руки. Так внимательно, что я никогда еще не смотрел на фотографии без желания, чтобы кто-нибудь *would* не поднял их и не убрал с дороги. И я нахожусь под очень сильным убеждением, что Рафаэль не считал рисование "естественно" легким делом. Будет неплохо немного разобраться в этом вопросе; а пока, с разрешения читателя, мы пропустим первые два утверждения в этом отрывке (касающиеся характера итальянского искусства 1759 года и венецианского искусства в целом) и сразу же рассмотрим некоторые из существующих свидетельств относительно реального достоинства "натуральной" живописи, то есть живописи, доведенной до такой степени, что она приобретает обманчивую видимость реальности.

[2] Я заключил это предложение в круглые скобки, потому что оно несовместимо с остальной частью заявления и с общим учением статьи; поскольку то, что "уделяет внимание только неизменному", безусловно, не может использовать "все украшения, которые будоражат воображение".

[3] "MM . Mallet et Pictet, se trouvant sur le lac auprès du château de Chillon, le 6 Août, 1774, plongèrent à la profondeur de 312 pieds de un thermomètre," &c.—Saussure, *Voyages dans les Alpes*, chap. ii. § 33. Из следующего абзаца следует, что термометр был "au fond du lac".

[4] Возьмем, к примеру, прекрасную строфу из "Страдания Маргариты":

- Я ищу призраков, но никто не будет пробиваться ко мне силой
. "Ложно говорят,
Что когда-либо было общение
Между живыми и мертвыми;
Ибо, несомненно, тогда я увидела бы
того, кого жду день и ночь,
С бесконечной любовью и тоской".

Это мы называем Поэзией, потому что она изобретена *или создана* автором, входящим в сознание предполагаемого человека. Затем возьмем пример реального чувства, действительно испытанного и просто выраженного реальным человеком.

"Ничто не удивило меня больше, чем женщина из Аржантьера, в чей коттедж я зашел попросить молока, когда спускался с ледника Аржантьер в марте месяце 1764 года. В деревне свирепствовала эпидемия дизентерии, которая за несколько месяцев до этого лишила ее отца, мужа и братьев, так что она осталась одна с тремя детьми в колыбели. В ее лице было что-то благородное, и на нем лежала печать спокойной и глубокой печали. Напоив меня молоком, она спросила, откуда я родом и зачем приехал сюда в такое раннее время года. Когда она узнала, что я из Женевы, она сказала мне: "Она не могла поверить, что все протестанты - заблудшие души; что среди нас много честных людей и что Бог слишком добр и слишком велик, чтобы осуждать всех без различия". Затем, после минутного раздумья, она добавила, покачивая головой: "Но что очень странно, так это то, что из стольких ушедших никто так и не вернулся. Я, - добавила она с выражением горя, - которая так оплакивала моего мужа и моих братьев, которая никогда не переставала думать о них, которая каждую ночь заклинала их, умоляя сказать мне, где они и в каком состоянии! Ах, конечно, если бы они где-нибудь жили, они бы не оставили меня в таком состоянии! Но, возможно, — добавила она, - я недостойна этой доброты, возможно, чистые и невинные души этих детей, - и она посмотрела на колыбель, - могут обрести их присутствие и радость, в которой *мне* отказано". - Соссюр, *Путешествия по Альпам*, глава ii. xxiv.

Это мы не называем Поэзией просто потому, что это не выдумка, а истинное высказывание реального человека.

ГЛАВА II.

ОСОЗНАНИЯ.

§ 1. В начале этого исследования читатель должен досконально понять, что мы сейчас рассматриваем не *что* должно быть нарисовано, а *насколько* это должно быть нарисовано. Не то, правильно ли поступает Рафаэль, изображая ангелов, играющих на скрипках, или правильно ли поступает Веронезе, позволяя кошкам и обезьянам присоединиться к компании королей: но должны ли они, при правильном выборе сюжетов, выглядеть на холсте как настоящие ангелы с настоящими скрипками и реальные кошки, смотрящие на настоящих королей; или только как воображаемые ангелы с беззвучными скрипками, идеальные кошки и невещественные короли.

Итак, с первого момента, когда живопись стала предметом литературных изысканий и общей критики, я не могу припомнить ни одного писателя, не считающего себя художником, который в большей или меньшей степени в той или иной части своей книги не поддерживал бы идею о том, что великая цель искусства - создавать обманчивое сходство с реальностью.

Действительно, может быть, мы обнаружим, что авторы на многих страницах объясняют принципы идеальной красоты и выражают глубокое восхищение проявлениями воображения. Но всякий раз, когда требуется определенно описать картину, всякий раз, когда автор желает передать другим какое-то впечатление необычайного совершенства, все похвалы заканчиваются такими утверждениями, как эти: "Это было так изысканно нарисовано, что вы ожидали, что фигуры будут двигаться и говорить; вы подошли к цветам, чтобы насладиться их запахом, и протянули руку к плодам, упавшим с ветвей. Ты отступил, опасаясь, что меч воина действительно опустится, и отвернул голову, чтобы не видеть агонии умирающего мученика!"

§ 2. В большом количестве случаев язык, подобный этому, окажется всего лишь неуклюжей попыткой передать другим чувство восхищения, истинную причину которого автор не понимает в себе самом. Человека привлекает к картине красота ее цвета, интересуется живость ее сюжета и трогают определенные выражения лиц или детали, которые напоминают ему о друзьях, которых он любил, о сценах, которые доставляли ему удовольствие. Он, естественно, предполагает, что то, что доставляет ему столько удовольствия, должно быть выдающимся примером мастерства художника; но ему стыдно признаться, или, возможно, он не знает, что он до такой степени ребенок, что любит яркие краски и забавные происшествия; и он совершенно не осознает ассоциаций, которые имеют такую тайную и неизбежную власть над его сердцем. Он оглядывается в поисках причины своего восторга и не может обнаружить ничего другого, кроме того, что картина показалась ему похожей на реальность.

§ 3. В другом, возможно, еще большем числе случаев будет обнаружено, что такой язык является языком простого невежества — невежества людей, чье жизненное положение вынуждает их говорить об искусстве, не получая от него никакого реального удовольствия. От людей мира непростительно требуется, чтобы они видели достоинства в Клавдиях и Тицианах; и единственное достоинство, которое многие люди могут либо увидеть, либо представить в них, это то, что они должны быть "подобны природе".

§ 4. В других случаях обманчивая сила искусства действительно ощущается как источник интереса и забавы. Так обстоит дело со многими коллекционерами голландских картин. Им нравится видеть то, что плоское сделано для того, чтобы выглядеть круглым, точно так же, как ребенок наслаждается фокусом фокусника; они радуются мухам, которых зритель тщетно

пытается смахнуть, и росе, которую он пытается высушить, выставляя картину на солнце. Они считают величайшим комплиментом своим сокровищам то, что их приняли за окна; и думают, что расставание Авраама и Агари представлено адекватно, если кажется, что Агарь действительно плачет.

Эссе Рейнольдса, которое мы рассматривали, было справедливо направлено именно против критиков и знатоков этого последнего направления (из которых в 1759 году по большей части состояло художественное жюри). Но Рейнольдс недостаточно учел, что ни представители этого класса, ни двух других вышеописанных классов не составляют всей совокупности тех, кто восхваляет Искусство за его реализацию; и что придерживание этого, по-видимому, поверхностного и вульгарного мнения во всех случаях не может быть объяснено недостатком проницательности, искренности или здравого смысла. Мимо коллекционеров произведений Джерарда Доуса и Хоббимаса можно пройти с улыбкой, а от жеманства Уолпола и простодушия Вазари отмахнуться с презрением или с состраданием. Но очень разные люди из них придерживались точно такого же языка; и один из них среди остальных, чей авторитет абсолютно и во всех отношениях непрекращаем.

§ 5. Вероятно, не было периода, в который влияние искусства на умы людей, казалось, меньше зависело бы от его чисто *подражательной* силы, чем в конце XIII века. Ни одна картина или скульптура в то время не достигала большего, чем грубое сходство с реальностью. Его презренная перспектива, несовершенная светотень и безудержный полет фантастического воображения отделяли работу художника от природы промежутком, который никто не пытался скрыть и почти не уменьшал. И все же в этот самый период величайший поэт того или, возможно, любого другого века и близкий друг величайшего художника, который, должно быть, снова и снова вел с ним полную и свободную беседу о предметах его искусства, говорит в следующих терминах о живописи, которая, как предполагается, доведена до наивысшего совершенства:

"Qual di pennel fu maestro, e di stile
Che ritraesse l' ombre, e i tratti, ch' ivi
Mirar farieno uno ingegno sottile.
Morti li morti, e i vivi parean vivi:
Non vide me' di me, chi vide il vero,
Quant' io calcai, fin che chinato givi."
Dante, *Purgatorio*, canto xii. 1. 64

Какой мастер карандаша или стила
нарисовал оттенки и линии, которые могли бы заставить
удивиться самого тонкого мастера? *Мертвые, мертвые,*
живые казались живыми; яснее ясного
не видел Тот, кто видел истину.
Чем мое то, на что я наступил, пока шел,
Низко пригнувшись".

Кэри.

Очевидно, что Данте здесь не имеет никакого другого представления о высшем искусстве, кроме того, что оно должно возвращать, как в зеркале или видении, аспект ушедших или отсутствующих вещей. Сцены, о которых он говорит, на мостовой всегда представлены ангельской силой, так что души, проходящие по этому кругу скалы, могут видеть их, как будто годы мира были отброшены назад, и они снова стояли рядом с актерами в момент действия. Я также не думаю, что авторитет Данте абсолютно необходим, чтобы заставить нас признать, что такое искусство, как это, *могло* быть действительно высочайшим из возможных. Какое бы наслаждение мы ни испытывали, рассматривая картины, если бы нам действительно предложили по своему желанию вынуть холст из рамы и вместо него навеки запечатлеть изображение некоторых из тех величественных сцен, которые мы привыкли превращать в простые темы для фантазии художника; если бы, например, мы могли снова увидеть Магдалину, получающую прощение у ног Христа, или учеников, сидящих с Ним за столом в Эммаусе; и это не слабо и не причудливо, а как будто в каком-то серебряном зеркале, которое изображает Магдалину, получающую прощение у ног Христа. если бы мы прислонились к стене комнаты, если бы нам чудесным образом было приказано навсегда сохранить краски, которые на мгновение озарили ее, — разве мы не расстались бы с нашей картиной, пусть даже Тициановской или Веронезе?

§ 6. Да, отвечает читатель, в случае подобных сцен, но не в том случае, если изображенная сцена была неинтересной. На самом деле, нет, если бы это было совершенно вульгарно или болезненно; но мы еще не уверены, что искусство, представляющее вульгарное или болезненное, само по себе имеет большую ценность; и что касается искусства, целью которого является красота, даже низшего порядка, кажется, что идея Данте о его совершенстве все еще имеет много свидетельств в свою пользу. Ибо среди людей, обладающих врожденным здравым смыслом и достаточно смелых, чтобы высказывать свое мнение, мы часто обнаружим значительную степень сомнения относительно пользы искусства вследствие их привычного сравнения его с реальностью. "Какая мне польза от нарисованного пейзажа?" - спросят они: "Я вижу все более прекрасные пейзажи каждый день своей жизни во время утренней прогулки". "Какая мне польза от нарисованного изображения героя или красавицы? Я вижу печать высшего героизма и свет более чистой красоты на лицах вокруг меня, совершенно непередаваемым высочайшим человеческим мастерством". Теперь очевидно, что для людей с таким характером единственными ценными картинами действительно были бы *зеркала*, постоянно отражающие образы вещей, которыми они наслаждались, и лиц, которые они любили. "Нет", - но читатель перебивает (если он принадлежит к идеалистической школе): "Я отрицаю, что в природе можно увидеть больше прекрасного, чем в искусстве; напротив, все в природе несовершенно, а искусство представляет природу совершенной". Пусть будет так. Следовательно, эта совершенная природа должна быть представлена несовершенно? Обязательно ли от художника, постигшего совершенство, чтобы он написал ее так, чтобы она выглядела только как картина? Или взгляд Данте на этот вопрос не верен даже здесь, и разве не было бы хорошо, если бы совершенное представление о Палладе было дано таким образом, чтобы выглядеть как сама Паллада, а не просто как изображение Паллады?

§ 7. Нам нелегко правильно ответить на этот вопрос из-за трудности представить себе какое-либо искусство, которое достигло бы предполагаемого совершенства. Наши реальные

способности к подражанию настолько слабы, что везде, где предпринимается попытка обмана, должен быть выбран предмет сравнительно низкого или ограниченного уровня. Я не стану сейчас вдаваться в исследование того, как далеко простираются возможности имитации; но, несомненно, до настоящего периода они были настолько ограничены, что для нас едва ли возможно представить себе искусство обмана, охватывающее широкий круг тем. Но пусть читатель сделает усилие и серьезно подумает, что бы он отдал в любой момент, чтобы иметь возможность запечатлеть прекраснейшие сцены, те, которые так часто возникают перед ним только для того, чтобы исчезнуть; удержать облако в его исчезновении, лист в его трепете и тени в их изменении; приказать, чтобы на реке застыла порывистая пена, а на озере вечная рябь; и затем унести с собой не потемневшее или слабое солнечное пятно (хотя даже оно прекрасно), а подделку, которая не должна казаться подделкой, - волшебный цветок. действительно, истинный и совершенный образ жизни. Или, скорее (ибо все величие такой силы выражено недостаточно), пусть он подумает, что в действительности это было бы не что иное, как способность переноситься в любой момент в любую сцену — дар настолько великий, насколько может обладать бестелесный дух": и предположим, также, что эта некромантия охватывает не только настоящее, но и прошлое и позволяет нам, по—видимому, входить в само телесное присутствие людей, давно превратившихся в прах; видеть их в действии такими, какими они жили, но — с большей привилегией, чем когда-либо была предоставлена спутникам этих преходящих жизненных актов, - видеть, как они соединяются по нашей воле в мгновенном жесте и выражении, и остаются накануне какого-то великого подвига в бессмертии горячей цели. Представьте себе, насколько это возможно, подобную силу, а затем скажите, следует ли легкомысленно отзываться об искусстве, которое ее даровало, или же нам следует скорее почитать как наполовину божественный дар, который зашел бы так далеко, что возвысил бы нас до ранга ангелов и наделил бы нас счастьем?

И все же таким было бы подражательное искусство в его совершенстве. Ни в коем случае не легкая вещь, как предполагает Рейнольдс. Это далеко не просто, это настолько неподвластно человеку, что нам трудно даже представить себе его природу или результаты — лучшее искусство, которым мы пока владеем, настолько далеки от этого.

§ 8. Но мы не должны опрометчиво приходить к выводу, что такое искусство действительно было бы высочайшим из возможных. В дальнейшем многое предстоит рассмотреть с другой стороны; единственный вывод, который мы пока можем сделать, состоит в том, что Рейнольдс не имел права легкомысленно или презрительно отзываться о подражательном искусстве; что на самом деле, когда он это делал, он не понимал всей его природы, но думал о некоторых его вульгарных условиях, которые были единственными известными ему, и что, следовательно, все его попытки объяснить разницу между великим и посредственным искусством потерпели неудачу; что он увлекся множеством теорий, исход которых он не предвидел, и посвятил себя их изучению. выводы, которых он никогда не предполагал. В его собственном уме есть инстинктивное осознание разницы между высоким и низким искусством; но он совершенно неспособен объяснить это, и каждое усилие, которое он предпринимает для этого, приводит его к неожиданной ошибочности и абсурду. *Неправда*, что Поэзия не заботится о мельчайших деталях. *Неверно*, что высокое искусство стремится только к Неизменному. Это *не правда*, что имитационное искусство - это легкая вещь. *Неверно*, что точное воспроизведение природы - это занятие, в котором "самый медлительный интеллект, вероятно, преуспеет лучше всего". Все эти последовательные утверждения совершенно ложны и несостоятельны, в то время как простая истина, истина, лежащая у самых дверей, все это время ускользала от него, — та,

которая была случайно заявлена в предыдущей главе, — а именно, что разница между великим и средним искусством заключается не в определенных методах обращения, или стилях изображения, или выборе сюжетов, но исключительно в благородстве цели, к которой направлены усилия художника. Мы не можем сказать, что художник велик, потому что он рисует смело или тонко; потому что он обобщает или конкретизирует; потому что он любит детали или потому что он ими пренебрегает. Он велик, если с помощью любого из этих средств открыл благородные истины или пробудил благородные эмоции. Не имеет значения, рисует ли он лепесток розы или края пропасти, чтобы Любовь и Восхищение сопровождали его во время работы и вечно ждали от его работы. Не имеет значения, трудился ли он месяцами над несколькими дюймами своего холста или покрыл краской фасад дворца за один день, главное, чтобы он наполнил свое сердце терпением или побудил свои руки поторопиться. И не имеет значения, ищет ли он своих подданных среди крестьян или дворян, среди героев или простолудинов, при дворах или на полях, лишь бы он смотрел на все вещи с жадной красотой и ненавистью к низости и пороку. Действительно, существуют определенные методы изображения, которые обычно принимаются наиболее активными умами, и определенные сюжетные персонажи, которые обычно вызывают восторг у самых благородных сердец; но вполне возможно, довольно легко перенять манеру живописи, не разделяя активности ума, и имитировать выбор сюжета, не обладая благородством духа; в то время как, с другой стороны, совершенно невозможно предсказать, на каких странных объектах иногда будет сосредоточена сила великого человека или какими странными средствами он иногда будет выражать себя. Таким образом, истинная критика искусства никогда не может заключаться в простом применении правил; она может быть справедливой только тогда, когда основана на живом сочувствии к бесчисленным инстинктам и изменчивым усилиям человеческой природы, обуздываемая и направляемая неизменной любовью ко всему, что Бог создал прекрасным и провозгласил добрым.

ГЛАВА III.

ОБ ИСТИННОЙ ПРИРОДЕ ВЕЛИЧИЯ СТИЛЯ.

§ 1. Я не сомневаюсь, что читатель остался недоволен заключением, сделанным в предыдущей главе. То, что "великое искусство" - это искусство, представляющее то, что красиво и хорошо, может показаться не очень глубоким открытием; и можно подумать, что все время упускался из виду главный вопрос, а именно: "Что такое красота и что такое добро?" Нет, это не главные, по крайней мере, не первые вопросы; напротив, наша тема сразу становится открытой и упрощенной, как только мы оставляем эти *единственные* вопросы. Заметьте, наша нынешняя задача, согласно нашему старому плану, состоит всего лишь в том, чтобы исследовать относительные степени *прекрасного* в искусстве разных мастеров; и это ободряет, прежде всего, убедиться в том, что то, что прекрасно, также будет великим, а то, что приятно, благородным. Этот вывод не настолько само собой разумеющийся, как кажется на первый взгляд, поскольку, каким бы удивительным ни казалось это утверждение, вся путаница, в которую Рейнольдс поверг и себя, и своих читателей в рассматриваемом нами эссе, проистекает прежде всего из его собственных сомнений в *существовании красоты вообще*. В

следующей статье, на которую я ссылался, № 82 (которую, однако, не нужно рассматривать так подробно), он спокойно приписывает все влияние красоты обычаю, говоря, что "он не сомневается, что если бы мы больше привыкли к уродству, чем к красоте, уродство тогда утратило бы идею, которая сейчас с ним связана, и приняло бы идею красоты; как будто весь мир согласится с тем, что "Да" и "Нет" должны изменить свое значение. "Да" тогда отрицало бы, а "Нет" утверждало бы!"

§ 2. Мир действительно преуспевает — возможно, чаще, чем это вообще хорошо для мира, — в том, что "Да" означает "Нет", а "Нет" означает "Да".^[5] Но миру никогда не удавалось и никогда не удастся заставить себя радоваться черным облакам больше, чем голубому небу, или любить темную землю больше, чем вырастающую из нее розу. К счастью для человечества, красота и уродство столь же позитивны по своей природе, как физическая боль и удовольствие, как свет и тьма или как жизнь и смерть; и, хотя их можно отрицать или неправильно понимать множеством фантастических способов, самый тонкий мыслитель в конце концов обнаружит, что цвет и сладость по-прежнему привлекательны для него, и что никакая логика не позволит ему считать радугу мрачной, а фиалку — лишенной запаха. Но теория о том, что красота была всего лишь результатом обычая, была очень распространена во времена Джонсона. Голдсмит, я думаю, выразил это с большей силой и остроумием, чем любой другой писатель, в различных отрывках "Гражданина мира". И это действительно было любопытным возмездием безумию мира искусства, который в течение примерно трех столетий безрассудно отдавался погоне за красотой, что в конце концов его заставило отрицать само существование того, к чему он так болезненно и страстно стремился. Это было похоже на то, как если бы ребенок покинул свой дом, чтобы погнаться за радугой, а затем, задыхаясь и теряя надежду, заявил, что ее не существует. Не менее полезен и урок, который можно извлечь, наблюдая за принятием такой теории самим Рейнольдсом. Это показывает, насколько полностью художник может не осознавать принципы своего собственного творчества, и как инстинкт может вести его к тому, чтобы *делать* все, что правильно, в то время как ложная логика вводит его в заблуждение, заставляя *говорить*, что все это неправильно. Ибо почти каждое слово, написанное Рейнольдсом, противоречило его собственной практике; он, кажется, был рожден, чтобы учить всем ошибкам своими наставлениями и всему совершенству своим примером; он насаждал своими устами обобщения и идеализм, в то время как карандашом обводил узоры платьев красавиц своего времени; он увещевал своих учениц обращать внимание только на неизменное, в то время как сам был занят различием каждой вариации женского темперамента; и он отрицал существование прекрасного в то самое мгновение, когда останавливал его на лету и увековечивал навсегда.

§ 3. Но мы не должны здесь прекращать тему. Как бы непоследовательно или туманно она ни была выражена, в этом общепринятом различии между высоким и низким искусством действительно есть доля истины. Недостаточно того, что вещь должна быть красивой; как мы сказали в начале, существует более высокий и более низкий диапазон красоты и некоторое основание для разделения на различные и неравные ранги художников, которые, тем не менее, каждый по-своему изобразили что-то красивое или хорошее.

И, даже если бы мы захотели, мы не смогли бы избавиться от этого убеждения. У нас всегда есть какое-то инстинктивное ощущение, что функция одного художника больше, чем у другого, даже если предположить, что каждый из них одинаково успешен по-своему; и мы чувствуем, что, если бы было возможно победить предрассудки и покончить с пороками личных чувств и

недостатками ограниченных знаний, мы все согласились бы с этой оценкой и смогли бы поставить каждого художника в его правильный ранг, измеряя их истинной шкалой благородства. Мы чувствуем, что люди в высших классах шкалы были бы, в полном смысле этого слова, Великими людьми, лица которых дорого бы дали, чтобы увидеть хотя бы на мгновение; и что те, кто находится в низших классах шкалы (хотя никто не был допущен, но у кого были какие-то истинные заслуги), были бы очень маленькими людьми, не вызывающими большого почтения или любопытства. И с этим укоренившимся инстинктом в наших умах мы позволяем нашим учителям ежедневно увещевать своих учеников развивать "великое искусство" — ни у них, ни у нас нет четкого представления о том, в чем заключается величие: но иногда мы склонны думать, что это должно зависеть от площади холста и что искусство в масштабе 6 футов на 10 духовно отделено от искусства в масштабе 3 фута на 5; —иногда полагая, что оно состоит в том, чтобы рисовать обнаженное тело, а не тело, прилично одетое; —иногда будучи убеждены, что это связано с изучением прошлой истории, но иногда полагая, что оно связано с изучением прошлого. и что велико только то искусство, которое изображает то, чего художник никогда не видел и о чем он ничего не знает; - и иногда будучи твердо убежденным, что оно состоит в том, чтобы обычно находить недостатки во всем, что создано Божественной Мудростью, и пытаться исправить это. Все эти различные ошибки, в основе каждой из которых все же есть крупинцы и атомы истины, заслуживают некоторого внимательного анализа, ибо они подпадают под действие того общего закона, что "искажение лучшего есть наихудшее". Нетхудших ошибок, чем эти четыре; и все же содержащаяся в них истина и инстинкт, побуждающий многих проповедовать их, лежат в основе всякого здорового роста в искусстве. Мы губим одного молодого художника за другим, советуя ему следовать великому искусству, сами не зная, что такое величие; и все же ощущение, что это действительно *что-то* собой представляет, и что в этом вопросе есть глубина и широта, мели и сужения, - это все, на что нам нужно обратить внимание, если мы хотим когда-нибудь сделать наше искусство полезным для себя или других. Следовать искусству ради того, чтобы быть великим человеком, и, следовательно, постоянно искать какие-то средства добиться положения или вызвать восхищение, - это самый верный способ закончить полным вымиранием. И все же только искренним почтением к искусству как таковому и большим самоуважением при занятиях им оно может быть спасено от дилетантизма, возведено в ранг признанного достоинства и привлечено к надлежащей работе, которую оно должно выполнять на службе человеку.

§ 4. Поэтому давайте разберемся в фактах этого дела, не прибегая к каким-либо метафизическим или иным тщетным и хлопотным попыткам придать им остроту, а просто; ибо сами факты достаточно ясны и могут быть ясно изложены, только трудность заключается в том, что из этих фактов, справа и слева, различные формы неправильного понимания разветвляются в прискорбную сложность и разветвляются так далеко и широко, что, если однажды мы попытаемся следовать им, они уведут нас совершенно от нашей цели к другим отдельным, хотя и не менее интересным обсуждениям. Поэтому, я думаю, наилучшим способом будет сразу же обрисовать в этой главе различные характеры, которые действительно составляют "величие" стиля, и указать основные направления распространяющегося неправильного понимания их; затем, в последующих главах, последовательно рассмотреть те, о которых нужно подробнее поговорить, и на досуге продолжить любые исследования, которые они могут предложить.

§ 5. I. Выбор благородного предмета. Величие стиля состоит, таким образом, во-первых, в привычном выборе тем для размышлений, которые затрагивают широкие интересы и глубокие страсти, в противоположность тем, которые затрагивают узкие интересы и незначительные

страсти. Стилль в большей или меньшей степени точно пропорционален благородству интересов и страстей, связанных с предметом. Обычный выбор священных сюжетов, таких как Рождество, Преображение, Распятие (если выбор искренен), подразумевает, что художник имеет естественную склонность останавливаться на высочайших мыслях, на которые способно человечество; это делает его художником высшего порядка, как, например, Леонардо в его картине "Тайная вечеря"; тот, кто получает удовольствие от изображения деяний или размышлений великих людей, как, например, Рафаэль, изображающий Афинскую школу, является, в конечном счете, художником второго порядка: тот, кто изображает страсти, связанные с жизнью. и события обычной жизни, третьей. И в этой обычной жизни тот, кто олицетворяет глубокие мысли и печали, как, например, Хант в своих "Клаудио и Изабелле" и подобных других произведениях, занимает высшее положение в своей сфере; и тот, кто олицетворяет легкую злобу и страсти гостиницы, как, например, Лесли, второго ранга; тот, кто олицетворяет забавы мальчиков или простодушные клоуны, как Вебстер или Тенирс, третьего ранга; и тот, кто олицетворяет жестокость и пороки (для наслаждения ими, а не для порицания их), третьего ранга. вообще без ранга, или, скорее, с отрицательным рангом, поддерживающим определенный порядок в бездне.

§ 6. Я надеюсь, читатель поймет, какое большое значение следует придавать предложению в первой скобке: "если выбор будет искренним", поскольку выбор сюжета, конечно, доступен как критерий ранга художника только тогда, когда он сделан от чистого сердца. Действительно, в низших жанрах живописи выбор всегда делается из того сердца, которое есть у художника; ибо его выбор драк крестьян или детских забав может, конечно, исходить только из того факта, что он испытывает больше симпатии к таким дракам или развлечениям, чем к более благородным сюжетам. Но выбор сюжетов более высокого рода часто неискренен и, следовательно, не может служить реальным критерием ранга художника. Больше число людей, которые в последнее время рисовали религиозные или героические сюжеты, делали это просто из честолюбия, потому что их учили, что быть художником "высокого искусства" - это хорошо; и факт заключается в том, что в девяти случаях из десяти так называемый исторический художник или художник "высокого искусства" - это человек, бесконечно уступающий художнику, пишущему цветы или натюрморты. В наше время это почти всегда человек с большим тщеславием, лишенный изобразительных способностей, и отличающийся от пейзажиста или фруктовщика лишь непониманием и переоценкой собственных сил. Он принимает свое тщеславие за вдохновение, свое стремление к величию души и получает удовольствие от того, что он называет "идеалом", просто потому, что у него нет ни смирения, ни способностей, достаточных для понимания реального.

§ 7. Но также заметьте, недостаточно даже того, чтобы выбор был искренним. Он также должен быть мудрым. Очень часто случается, что человек со слабым интеллектом, искренне желающий делать то, что хорошо и полезно, посвящает себя предметам высокого искусства, потому что считает их единственными, на которые можно с пользой потратить время и труд, или, иногда, потому что это действительно единственные, созерцание которых доставляет ему удовольствие. Но, не обладая достаточным интеллектом, чтобы проникнуть в умы действительно великих людей или представить великие события такими, какими они происходили на самом деле, он не может стать великим художником; он унижает предметы, которые намеревался почитать, и его работы еще больше выбрасываются, а его ранг художника на самом деле ниже, чем если бы он посвятил себя имитации простейших объектов естественной истории. Работы Овербека являются наиболее заметным примером этой формы ошибки.

§ 8. Следует также помнить, что почти во все великие периоды развития искусства выбор сюжета не был оставлен за художником. Его работодатель - аббат, барон или монарх — решал за него, должен ли он зарабатывать себе на хлеб, украшая монастыри хорами святых, рисуя гербы на листах романсов или украшая приемные покои комплиментарной мифологией; и его собственные личные чувства можно определить, только наблюдая в отведенных ему темах, какие моменты, по-видимому, доставляют ему наибольшее удовольствие. Таким образом, в длинном ряду разнообразных сюжетов, которыми Беноццо Гоццоли украсил монастыри Пизы, легко увидеть, что любовь к простым домашним происшествиям, милому пейзажу и блестящему орнаменту слегка преобладает над торжественными элементами религиозного чувства, которые, тем не менее, дух эпохи привил ему в такой мере, что сформировал очень милый и благородный ум, хотя и все еще второго порядка. В творчестве Орканьи напряженная торжественность и энергия в самых возвышенных группах его фигур, исчезающие по мере того, как он касается низших предметов, указывают на то, что его дом был среди архангелов, а его ранг - среди первых сынов человеческих: в то время как у Корреджо рассеянная грация, искусственные улыбки и пурпурная истома его святых указывают на низший инстинкт, который руководил бы его выбором совсем в других направлениях, если бы не мода того времени и потребности дня.

§ 9. Из приведенных выше соображений, конечно, следует, что выбор, характеризующий школу высокого искусства, проявляется как в трактовке предмета, так и в его выборе, и что выражение мыслей изображаемых лиц всегда будет первым, на что обращает внимание художник, достойно поступающий в эту высшую школу. Ибо художник, который искренне выбирает самый благородный сюжет, также выберет главным образом то, что делает этот сюжет благородным, а именно различные героизмы или другие благородные эмоции изображаемых лиц. Если вместо этого художник стремится только сделать свою картину приятной за счет композиции ее масс и красок или за счет каких-либо других чисто живописных достоинств, таких как тонкая прорисовка конечностей, то очевидно не только то, что любой другой предмет также соответствовал бы его цели, но и то, что он непригоден для подхода к выбранному им предмету, потому что он не может проникнуть в его глубочайший смысл и, следовательно, в действительности не мог выбрать его в соответствии с этим значением. Тем не менее, хотя выражение всегда должно быть первым, на что следует обращать внимание, все другие достоинства должны быть добавлены к пределу возможностей художника: ибо до тех пор, пока он не научится красиво раскрашивать и рисовать, он вообще не имеет права считать себя художником, а тем более пытаться создавать самые благородные сюжеты живописи; и, когда он однажды овладеет этими способностями, он естественно и надлежащим образом воспользуется ими, чтобы углубить и усовершенствовать впечатление, производимое чувством его предмета.

Идеальное единство выражения, являющееся главной целью художника, с полным и естественным проявлением его изобразительной силы в деталях произведения, встречается только в старые прерафаэлитские периоды и в современной школе прерафаэлитов. В работах Джотто, Анджелико, Орканьи, Джона Беллини и еще одного или двух эти два условия высокого искусства полностью выполнены, насколько знания тех дней позволяли их выполнить; а в современной школе прерафаэлитов они выполнены почти в полной мере. Книга Ханта "Свет мира", я считаю, является самым совершенным примером выразительной цели с технической мощью, который когда-либо создавал мир.

§ 10. Теперь, в пострафаэлитский период древнего искусства и в ложном высоком искусстве нового времени, школы разделяют две широкие формы ошибок; одна состоит в (А) замене экспрессии техническим совершенством, а другая в (Б) замене технического совершенства экспрессией.

(А). Замена экспрессии техническим совершенством.— Это происходит наиболее откровенно и, следовательно, наиболее невинно в творчестве венецианцев. Они почти игнорируют экспрессию всех вместе взятых, направляя свою цель исключительно на передачу внешних истин цвета и формы. Пауль Веронезе заставит Магдалину омыть ноги Христу с выражением лица, столь же невозмутимым, как у любой обычной служанки, подносящей кувшин своему хозяину, и представит ужин в Эммаусе в качестве фона для портретов двух детей, играющих с собакой. О неправильности или правильности такого подхода мы будем рассуждать в другом месте; в настоящее время мы должны отметить это просто как вытеснение венецианской работы с высшего или выразительного уровня искусства. Но ошибка, как правило, совершается более тонким и опасным способом. Художник обманывает себя мыслью, что он делает все возможное, чтобы возвысить свой объект, обращаясь с ним в соответствии с правилами искусства, привнося в него точную науку и собирая для него красоту (так называемой) идеальной формы; тогда как на самом деле он может все это время приносить объект в жертву собственному тщеславию или удовольствию и терять правду, благородство и впечатляющую ради восхитительных линий или похвальной педантичности.

§ 11. (Б). Замена технического совершенства экспрессией. Обычно это делается под влиянием другого рода тщеславия. Художник желает, чтобы люди думали, что у него возвышенная душа, притворяется, что презирает обычное совершенство искусства, с отстраненным эгоизмом созерцает ход своего собственного воображения или ощущений и отказывается смотреть на реальные факты вокруг себя, чтобы на досуге любоваться собственной тенью. Он живет в стихии того, что он называет нежными эмоциями и возвышенными устремлениями, которые на самом деле являются не чем иным, как самыми обычными слабостями или инстинктами, рассматриваемыми сквозь туман гордыни. Под эту рубрику подпадает большое количество произведений современного немецкого искусства.

В более интересную и респектабельную форму этой ошибки впадают некоторые по-настоящему серьезные люди, которые, обнаружив, что их способностей недостаточно для достижения большого художественного совершенства, но достаточно для передачи, до определенного момента, выражения человеческого лица, посвящают себя только этой цели, отказываясь от усилий в других направлениях и выполняя аксессуары своих картин слабо или небрежно. С ними связана другая группа художников-философов, которые полагают, что художественные достоинства других частей *неблагоприятны* для выражения, поскольку отвлекают от него внимание зрителя, и которые рисуют серым цветом и несовершенными светотенями, чтобы подчеркнуть чистоту своих концепций. Оба этих класса добросовестных, но ограниченных художников совершают одну и ту же прискорбную ошибку, воображая, что преднамеренная ошибочность когда-либо может быть либо простительной, либо полезной. Они забывают, что цвет, если он вообще используется, должен быть либо истинным, либо фальшивым, и что то, что *они* называют целомудрием, достоинством и сдержанностью, на взгляд любого человека, привыкшего к природе, является чистой, смелой и дерзкой ложью. В глазах любого здравомыслящего мужчины то, что щеки должны быть выкрашены в цвет глины, не возвышает выражение женского лица, и ни в малейшей степени не усиливает его почтения к святому, если

он обнаруживает, что окружающий пейзаж лишен солнечного света из-за его присутствия. Однако важным утешением является осознание того, что ни один художник никогда не впадал ни в одну из этих последних трех ошибок (в главе Б.), который действительно обладал способностью стать великим живописцем. Ни один человек никогда не презирал цвет, который мог бы его создать; и ошибка этих сентименталистов и философов заключается не столько в выборе ими манеры рисования, сколько в предположении, что они вообще способны рисовать. Некоторые из них могли бы стать умелыми скульпторами, но большинство имели свою миссию в какой-то другой сфере, помимо искусства, и нашли бы в делах практической благотворительности лучшее применение своей мягкости и сентиментализму, чем в том, чтобы лишать человеческую красоту ее цвета, а природный пейзаж - ее света; в том, чтобы лишать небеса их синевы, а землю - их цветения, доблесть - их сияния, и скромность - их румянца.

§ 12. II. Любовь к красоте. Вторая характеристика великой школы искусства состоит в том, что она привносит в концепцию своего предмета как можно больше красоты, соответствующей истине.^[6]

Например, в любом предмете, состоящем из нескольких фигур, это сделает красивыми столько этих фигур, сколько позволит точное изображение человечества. Он не будет отрицать факты уродства или ветхости, или относительной неполноценности и превосходства черт, которые обязательно проявляются в толпе, но он будет, насколько это в его силах, искать и останавливаться на самых прекрасных формах и во всем настаивать на красоте, которая в них есть, а не на уродстве. В этом отношении школы искусств становятся выше в точной пропорции к степени, в которой они постигают и любят прекрасное. Таким образом, Анджелико, страстно любящий всякую духовную красоту, будет высшего ранга; а Поль Веронезе и Корреджо, страстно любящие физическую красоту, - второго ранга; и Альбер Дюрер, Рубенс и вообще северные художники, явно нечувствительные к красоте и заботящиеся только об истине, стройной или нет, третьего ранга; и Тенирс, и Сальватор, Караваджо и другие подобные почитатели развращенных, не имеющие ранга или, как мы говорили ранее, определенного порядка в бездне.

§ 13. Порочность школ высокого искусства, поскольку речь идет именно об этом качестве, заключается в принесении истины в жертву красоте. Великое искусство сосредотачивается на всем прекрасном, но ложное искусство опускает или изменяет все уродливое. Великое искусство принимает Природу такой, какая она есть, но направляет глаза и мысли к тому, что в ней наиболее совершенно; ложное искусство избавляет себя от необходимости направлять, удаляя или изменяя все, что оно считает нежелательным. Пагубные последствия этого процесса двояки.

§ 14. Зло прежде всего в том, что мы теряем истинную *силу* красоты.

Первый. Этой красотой, лишенной ее надлежащей оболочки и дополнений, перестают наслаждаться как красотой, точно так же, как светом, лишенным всякой тени, перестают наслаждаться как светом. Белое полотно не может создать эффект солнечного света; художник должен затемнить его в одних местах, прежде чем он сможет придать ему сияющий вид в других; также непрерывная последовательность красоты не может произвести истинного

эффекта красоты; ей должна помешать неполноценность, прежде чем она сможет развить свою собственную силу. Природа по большей части смешала свои низшие и благородные элементы, как она смешивает солнечный свет с тенью, придавая должное значение и тому, и другому, и художник, решивший убрать тень, погибает в созданной им пылающей пустыне. Поистине высокое и прекрасное искусство Анджелико постоянно обновляется и укрепляется его откровенным изображением самых заурядных черт его братьев-монахов и зафиксированных особенностей неуклюжей святости; но современные немецкие и рафаэлевские школы теряют всякую честь и благородство в цирюльническом восхищении красивыми лицами и, по сути, по-настоящему верят только в прямые носы и завитые волосы. Поль Веронезе противопоставляет карлика солдату, а негритянку королеве; Шекспир ставит Калибана рядом с Мирандой, а Автолика - рядом с Пердитой; но вульгарный идеалист прячет свою красоту в безопасности салуна, а свою невинность - в уединении монастыря; он притворяется, что делает это из деликатности выбора и чистоты чувств, в то время как на самом деле у него не хватает ни смелости предстать перед чудовищем, ни остроумия, чтобы выставить лжеца.

§ 15. Зло второе — мы теряем истинное количество красоты.

Только благодаря привычке верно представлять все вещи мы можем по-настоящему узнать, что прекрасно, а что нет. Самые уродливые предметы содержат в себе какой-то элемент красоты; и в целом, это элемент, присущий им самим, который нельзя отделить от их уродства, но которым нужно либо наслаждаться вместе с ним, либо не наслаждаться вообще. Чем больше художник принимает природу такой, какой он ее находит, тем более неожиданную красоту он обнаруживает в том, что поначалу презирал; но стоит ему однажды присвоить себе право отказа, и он постепенно сузит круг наслаждений, пока то, что он считал благородством выбора, не закончится узостью восприятия. Постоянно останавливаясь на одном классе идей, его искусство становится одновременно чудовищным и болезненным; пока, наконец, он не может достоверно изобразить даже то, что предпочитает сохранить; его проницательность сужается до темноты, а привередливость превращается в бессмысленность.

Следовательно, высокое искусство состоит не в том, чтобы изменять или улучшать природу; но в поиске во всей природе "всего прекрасного и всего чистого"; в любви к этому, в том, чтобы на пределе возможностей художника отображать ту красоту, которая в них есть, и направлять мысли других к ним с помощью завораживающего искусства или мягкого акцентирования. О степени, в которой это может быть сделано, и в которой может быть позволено собрать воедино, не искажая, тончайшие формы или мысли, чтобы создать своего рода совершенное видение, нам придется поговорить позже: в настоящее время достаточно помнить, что искусство (*при прочих равных условиях*) велико в точной пропорции к любви к красоте, проявляемой художником, при условии, что любовь к красоте не утрачивает ни капли истины.

§ 16. III. Искренность.—Следующая^[7] характеристикой великого искусства является то, что оно включает в себя максимально возможное количество Правды в максимально совершенной гармонии. Если бы искусство могло передать все истины природы, оно должно было бы это сделать. Но это невозможно. Всегда необходимо выбирать какие-то факты, которые *могут* быть представлены, из числа других, которые следует обходить молчанием или даже, в некоторых отношениях, представлять в ложном свете. Художник низшего уровня выбирает неважные и разрозненные истины; великий художник сначала выбирает наиболее необходимые, а затем

наиболее соответствующие им, чтобы получить максимально возможную и гармоничную сумму. Например, Рембрандт всегда выбирает для изображения точную силу, с которой свет на наиболее освещенной части объекта противопоставляется его более затемненным участкам. Чтобы получить эту, в большинстве случаев, не очень важную истину, он жертвует светом и колоритом пяти шестых своей картины, а также выражением каждого характера предметов, который зависит от нежности формы или оттенка. Но он добивается своей единственной истины и того, какое живописное и сильное выражение зависит от нее, с великолепным мастерством и тонкостью. Веронезе, напротив, предпочитает изображать великие отношения видимых вещей друг к другу, к небу над ними и к земле под ними. Он считает более важным показать, как фигура выделяется на фоне нежного воздуха или мраморной стены; как, будучи красной, или пурпурной, или белой фигурой, она отчетливо отделяется от вещей, отличных от красного, или пурпурного, или белого; как бесконечный дневной свет сияет вокруг нее; как бесчисленные завесы слабой тени окутывают ее; как ее чернота и мрак, в силу своей природы, столь же ограничены и локальны, как и интенсивность света: все это, я говорю, он считает более важным, чем просто показать точную меру искры солнечного света, которая излучается. поблескивает на рукояти кинжала или на драгоценном камне. Более того, все это он считает гармоничным, способным быть объединенным в одну великую систему обширной истины. И с неизбежной бдительностью, неоценимой тонкостью он объединяет все это в тончайшем равновесии, отмечая в каждом оттенке цвета не только то, в чем его правильность или неправильность сама по себе, но и то, каково его отношение ко всему остальному на его холсте; сдерживая, ради правды, свою неистощимую энергию, обуздывая, ради правды, свою огненную силу; заслоняя перед правдой тщеславие яркости; проникая, ради правды, в уныние мрака; управляя своим беспокойным изобретением железным прутком; не прощая ошибок. , без легкомыслия, без забывчивости; и подчиняя все свои силы, импульсы и воображение решению безжалостного правосудия и повиновению неподкупной правде.

§ 17. Следствие 1-е: великое искусство, как правило, отличается друг от друга.

Я привожу этот пример в отношении цвета и тени; но во всей области искусства разница между великими и низшими художниками одного и того же рода и может быть сразу определена вопросом, кто из них передает наибольшую сумму правды? Из этого принципа следует, что в целом любой *великий* рисунок является *отчетливым* рисунком; ибо истины, которые передаются нечетко, по большей части с таким же успехом могут вообще не передаваться. Действительно, во всех объектах есть определенные факты таинственности и факты нечеткости, которые должны занимать надлежащее место в общей гармонии, и читатель вскоре обнаружит, что я, когда мы дойдем до этой части нашего исследования, говорю ему, что любой хороший рисунок должен быть в некотором роде *вразличим*. Мы можем, однако, понять это очевидное противоречие, размышляя о том, что высшее знание всегда предполагает более развитое восприятие областей неизвестного; и, следовательно, наиболее верно можно сказать, что хорошее знание чего-либо предполагает глубокое ощущение невежества, в то время как в равной степени верно и то, что хорошее и благородное знание отличается от пустого и бесполезного знания главным образом своей ясностью и отчетливостью, а также сильным осознанием того, что известно, а что нет.

Так и в искусстве. Лучший рисунок предполагает прекрасное восприятие и выражение нечеткости; и все же всякий благородный рисунок отличается от низменного своей отчетливостью, прекрасным выражением и твердым утверждением *чего-то*; тогда как плохой

рисунок, лишенный ни твердости, ни изящества, не выражает и не утверждает *ничего*. Следовательно, первое, на что следует обратить внимание как на признак благородного искусства, — это ясное осознание того, что нарисовано, а что нет; смелое заявление и откровенное признание: "*Это я знаю*", "*то, чего я не знаю*"; и, вообще говоря, всякая поспешность, невнятность, неясность, нерешительность являются признаками низкого искусства, а все спокойствие, отчетливость, яркость и позитивность - высокого искусства.....

§ 18. Следствие 2d: Великое искусство, как правило, велико по массе и масштабу.

Из этого следует, во-вторых, от этого принципа, что, как и великий художник всегда присутствовать в сумме и гармонию его истины вместо того, чтобы один или другой какой-либо группы, Качество хватка видна в его работе, как власть большой резонер за своей темой, или великим поэтом за его зачатия, который проявляется очень часто упустили некоторые детали или менее истин (которые, хоть и хороши сами по себе, он находит в сторону других), и в общей форме получения началах и концах вещей показываются сразу, а на площадях и глубинах, а не на поверхности: таким образом, в целом, привычка смотреть при больших массах, нежели маленькие, и даже физическое величие обработки, и любовь рабочего, если это возможно, в крупном размере; и различные другие качества, более или менее несовершенно выраженные такие технические термины как *вширь*, *сосредоточение*, *единение*, *бесстрашие* и т. д. все они, действительно, великие качества, когда они имеют в виду широту истины, вес истины, Единства Истины, и смелое утверждение истины; но все же корреляционные ошибки и издевательства, почти повсеместно принимают за них,—широта, которая имеет содержание, вес которых не имеет никакой ценности, единство которой участков обман, и смелость, с которого открывается прекрасный вид заблуждение.

§ 19. И это следует отметить прежде всего уважения крупности масштаба, что, хотя по большей части это характерно для более мощных мастеров, они оба больше изобретений, чем заполнить пространство (как Ghirlandajo пожелал, чтобы он мог нарисовать все стены Флоренции), и, часто пылкость ума, которая делает их, как бесплатно играть на руку (мало того, что они, как правило, желание рисовать все, что на переднем плане своей картины в натуральную величину), но, как этот крупности масштаба предполагает размещение рисунка на значительном расстоянии от глаз, и это расстояние означает потерю многих тонких деталей, особенно тонких линий выражения в особенности, следует, что мастера изысканной деталью и человеческое выражение склонны предпочитают в небольших масштабах, чтобы работать на, так что главный шедевры выражение которой мир имеет небольшие картины Анджелико, в которой цифрами редко больше чем шесть или семь дюймов в высоту; в лучших работ Рафаэля и Леонардо цифры почти всегда меньше, чем жизнь, и лучшие произведения Тернера не превышает размера 18 дюймов по 12.

§ 20. Следствие 3d: Великое искусство всегда деликатно.

Поскольку его величие зависит от суммы правды, а эту сумму правды всегда можно увеличить деликатностью обращения, из этого следует, что всякое великое искусство должно обладать этой деликатностью в максимально возможной степени. Это правило непогрешимо. Любая грубая работа - признак низкого искусства. Только следует помнить, что грубость должна

оцениваться по расстоянию от глаза; необходимо ориентироваться на это расстояние, когда оно велико, накладывая штрихи, которые кажутся грубыми при взгляде вблизи; но которые, будучи далеко не грубыми, на самом деле в работе мастера более деликатны, чем тончайшее обращение с близкого расстояния, поскольку они предполагают расчет результата и наносятся с тонкостью чувства, точно соответствующей той, с которой хороший лучник натягивает свой лук; зритель не видит в действии ничего, кроме напряжения сильной руки, в то время как на самом деле, в пальце и глазу, невыразимо тонкая оценка расстояния и прикосновение к оперению стрелы. И, действительно, эта утонченность, как правило, вполне ощутима для тех, кто знает, что такое истина, ибо мазки Тинторете или Поля Веронезе, которые были выполнены в одно мгновение и кажутся несведущему зрителю просто буйным всплеском насыщенного цвета (и, как таковые, имитируются художниками-неудачниками), на самом деле модифицированы кистью и пальцем до такой степени тонкости, что ни одна крупинка цвета не может быть извлечена на ощупь без повреждения; и маленькие золотистые частички этого цвета, не размером с головку комара, имеют важную долю и действуют в соответствии с балансом света на картине длиной около пятидесяти футов. Почти из каждого другого правила, применимого к искусству, есть какие-то исключения, но из этого. У этого их нет абсолютно. Всякое великое искусство - это тонкое искусство, а всякое грубое искусство - плохое искусство. Более того, даже в определенной степени всякое смелое искусство - плохое искусство; ибо "смелость" - неподходящее слово для обозначения мужества и стремительности великого мастера, основанных на знании и соединенных со страхом и любовью. Между смелостью истинных и ложных мастеров такая же разница, как между смелостью чистой женщины и бесстыдством заблудшей.

§ 21. IV. Изобретение.—Последняя характеристика великого искусства заключается в том, что оно должно быть изобретательным, то есть создаваться воображаемойнацией. В этом отношении она должна точно соответствовать уже данному определению поэзии; и не только давать основания для благородных эмоций, но и подкреплять эти основания *силой воображения*. Следовательно, сразу же устанавливается огромная преграда между двумя школами Низшего и Высшего Искусства. Низший просто копирует то, что находится перед ним, будь то портрет, пейзаж или натюрморт; высший либо полностью представляет себе свой предмет, либо располагает представленными ему материалами таким образом, чтобы проявить силу воображения во всех трех фазах, которые уже были объяснены во втором томе.

И это была истина, которая смутно присутствовала в сознании Рейнольдса, когда он говорил, как цитировалось выше, о разнице между исторической и поэтической живописью. *Каждое соотношение простых фактов, которые видел художник, является правильной исторической картиной.* [8] Если эти факты неважны (например, он видел, как игрок ссорился с другим игроком, или пьяница развлекался с другим пьяницей), то история тривиальна; если факты важны (например, он видел, как такой-то великий человек выглядел таким-то или действовал таким-то в такое-то время), тогда история благородна: в каждом случае совершенна предполагается правдивость повествования, иначе все это ничего не стоит, это не история и не поэзия, а чистая ложь. И далее, по мере того, как большая или меньшая элегантность и точность проявляются в соотношении или изображении событий, достоинства работы меняются; так что, в зависимости от темы и в зависимости от подхода, историческая живопись опускается или поднимается в изменчивой степени, от голландских банальностей до портрета Веласкеса, точно так же, как исторические разговоры или письма меняют свою значимость, от рассказа старой женщины до Геродота. Кроме того, в игру неизбежно вступают определенные операции

воображения, то здесь, то там, чтобы придать истории некоторый поэтический оттенок, то есть какой-то свет, исходящий из разума рассказчика или вызванный тем, как он соединил случайности; и везде, где воображение, таким образом, имело какое-либо отношение к делу вообще (а там, где этого не было, это должна быть несколько холодная работа), границы низшей и высшей школ соприкасаются, работа окрашена обеими; но нет причин, по которым, следовательно,, мы должны хотя бы в малейшей степени путать понятия. исторические и поэтические персонажи, не более того, нам следует путать синий с малиновым, потому что они могут накладываться друг на друга и получаться фиолетовый.

§ 22. Итак, историческое или просто повествовательное искусство очень ценно в своем надлежащем месте и способом, но оно никогда не будет *великим* искусством, пока его не коснется поэтическая или творческая сила; и пропорционально более сильному проявлению этой силы оно становится все более и более великим, в то время как высшее искусство является чисто творческим, все его материалы обретают форму путем изобретения; и поэтому оно отличается от простой исторической живописи, точно так же, как вышеприведенная строфа Вордсворта отличается от простого повествования Соссюра о параллельном факте; а художник с богатым воображением отличается от исторического художника тем, что манера, которой Вордсворт отличается от Соссюра.

§ 23. Далее, искусство воображения всегда *включает в себя* историческое искусство; так что, строго говоря, согласно использованной выше аналогии, мы встречаемся с чистым синим и с малиновым, правящим синим и превращающим его в царственный пурпур, но не с чистым малиновым: ибо всякое воображение должно иметь дело со знаниями, которые оно накопило ранее; оно никогда не создает ничего, кроме как путем сочетания или созерцания. Созидание в полном смысле этого слова для него невозможно. И способ, которым оно включает исторические факультеты, часто довольно прост и его легко увидеть. Таким образом, в великой поэтической картине Ханта "Свет мира" вся мысль и расположение картины являются плодом воображения, некоторые ее детали проработаны простой портретной живописью; плющ, драгоценные камни, ползучие растения и лунный свет спокойно изучаются или запоминаются по самим предметам. Но обо всех этих особых способах, с помощью которых изобретение работает с простыми фактами, нам придется подробнее поговорить позже.

§ 24. И теперь, наконец, поскольку эта поэтическая сила включает в себя историческую, если мы оглянемся назад на другие качества, необходимые для великого искусства, и соберем их вместе, мы обнаружим, что их сумма - это просто сумма всех сил человека. Ибо поскольку (1) выбор высокого предмета включает в себя все условия правильного морального выбора, и поскольку (2) любовь к красоте включает в себя все условия правильного восхищения, и поскольку (3) постижение истины включает в себя всю силу чувства, уравновешенность суждений и честность цели, и поскольку (4) поэтическая сила включает в себя всю быстроту изобретения и точность исторической памяти, сумма всех этих сил является суммой человеческой души. Отсюда мы видим, почему по отношению к этому искусству используется слово "Великий". Оно буквально велико. Оно охватывает и вызывает весь человеческий дух, тогда как любой другой вид искусства, будучи более или менее маленьким или узким, охватывает и вызывает только *часть* человеческого духа. Следовательно, представление о его масштабности является буквальным и справедливым, поскольку искусство просто меньше или больше пропорционально количеству способностей, которые оно развивает и к которым

обращается.[9] И это окончательный смысл определения, которое я дал этому давным-давно, как содержащему "наибольшее количество величайших идей".

§ 25. Итак, поскольку таковы характеры, необходимые для создания высокого искусства, если читатель немного поразмыслит над ними и над различными способами, которыми они могут быть ошибочно приняты, он легко поймет, какое обширное и опасное поле для дискуссий они открывают для честолюбивого критика и ошибок для честолюбивого художника; он увидит, как трудно, должно быть, либо отличить то, что является действительно великим искусством, от пародий на него, либо ранжировать настоящих художников в какой-либо области подобно прогрессивной системе большего и меньшего. Ибо было замечено, что различные качества, образующие величие, частично несовместимы друг с другом (как, например, некоторые добродетели, покорность и твердость), а частично независимы друг от друга; и факт в том, что художники различаются не столько просто способностями, сколько составными *элементами* своих способностей, каждый из которых обладает в очень разных пропорциях несколькими атрибутами величия; так что, классифицированный по одному виду достоинств, как, например, чистота выражения, Анджелико будет стоять выше всех; классифицированный по другому, искренность манер, Веронезе будет стоять выше всех; классифицированный по другому, искренность манер, Веронезе будет стоять выше всех; классифицированный по другому, искренность манер, Веронезе будет стоять выше всех; классифицированный по другому, искренность манер, Веронезе будет стоять выше всех. благодаря другому, любви к красоте, Леонардо будет стоять выше всех; и так далее; отсюда возникают постоянные споры и недоразумения среди тех, кто думает, что высокое искусство всегда должно быть одним и тем же, и что великие художники должны в равной степени сочетать все великие качества.

§ 26. В одном из изысканно законченных рассказов Мармонтеля компанию критиков принимают за обедом герой рассказа, пожилой джентльмен, несколько тщеславный по поводу своего *приобретенного* вкуса, и его племянница, чей неисправимый *природный* вкус его серьезно беспокоит и мучает. During the entertainment, "On parcourut tous les genres de littérature, et pour donner plus d'essor à l'érudition et à la critique, on mit sur le tapis cette question toute neuve, savoir, lequel méritoit la préférence de Corneille ou de Racine. L'on disoit même là-dessus les plus belles choses du monde, lorsque la petite nièce, qui n'avoit pas dit un mot, s'avisa de demander naïvement lequel des deux fruits, de l'orange ou de la pêche, avoit le goût les plus exquis et méritoit le plus d'éloges. Son oncle rougit de sa simplicité, et les convives baissèrent tous les yeux sans daigner répondre à cette bêtise. Ma nièce, dit Fintac, à votre âge, il faut savoir écouter, et se taire."

Я не могу завершить эту главу более коротким или лучшим советом читателю, чем просто помнить вопрос юной леди всякий раз, когда он слышит дискуссии об относительных достоинствах великих мастеров. Действительно, *есть* относительное достоинство, что персик благороднее ягоды боярышника, а ягода боярышника еще больше, чем бусинка паслена; но в каждом ряду плодов, как и в каждом ряду мастеров, один наделен одним достоинством, а другой другим; их слава - в их непохожести, и те, кто при обучении художника предполагают, что он должен сочетать колорит Тинторет, отделку Альбера Дюрера и нежность Корреджо, не мудрее тех, кто считает, что в каждом классе плодов один наделен одним достоинством, а другой другим. садоводом был бы тот, кто поставил целью своего труда выращивание плода, который сочетал бы в себе сочность винограда, хрусткость ореха и аромат сосны.

§ 27. И из этих соображений следует сделать одно наиболее важное практическое следствие, с хорошей помощью сравнения мадемуазель Агаты, а именно, что величие или ничтожество человека в самом окончательном смысле определено для него при рождении, так же строго, как для плода определено, будет ли это смородина или абрикос. Образование, благоприятные обстоятельства, решимость и трудолюбие могут сделать многое; в определенном смысле они делают все; иными словами, они определяют, упадет ли бедный абрикос в виде зеленой бусинки, сорванной восточным ветром, будет растоптан ногой или же он разрастется в нежную гордость и сладостную яркость золотистого бархата. Но абрикос из смородины — великого человека из малого — никогда еще не создавали искусство или усилие; и, в общем, совершенство людей почти закрепляется за ними при рождении; немного стесненные и обмороженные с одной стороны, немного обожженные солнцем и испещренные пятнами удачи - с другой, они достигают, между добром и злом, таких размеров и вкуса, которые обычно присущи людям их калибра, и маленькие в их полезных гроздьях, великие в их золотистой изоляции, у этих нет причин для сожаления, а у тех - для презрения.

§ 28. Следовательно, ложна любая система обучения, которая провозглашает "великое искусство" как таковое, которому следует обучать студентов или даже на которое они нацелены. Великое искусство - это именно то, чему никогда не учили и не будут учить, оно является главным и окончательным выражением духа великих людей; так что единственное полезное обучение - это то, которое просто пытается закрепить в сознании ученика те черты благородства, которым оно, кажется, легко поддается восприятию; и не предлагая ему в качестве возможного результата, что он когда-нибудь будет рисовать, как Тициан, или вырезать, как Микеланджело, навязывает ему очевидную возможность и несомненную обязанность стараться рисовать в манере, по крайней мере, честной и понятной; и развивает в нем то общее милосердие сердца, искренность мыслей и изящество привычек, которые, вероятно, будут приводить его на протяжении всей жизни предпочитать открытость притворству, реальность теням, а красоту развращенности.

[5] Действительно, согласно ли данару, далеко отсюда.

[6] Поскольку здесь я впервые вынужден использовать термины "Истина" и "Красота" в своего рода противопоставлении, я должен поэтому остановиться на мгновение, чтобы четко обозначить соотношение этих двух качеств искусства; и протестовать против вульгарной и глупой привычки путать истину и красоту друг с другом. Люди с поверхностным мышлением, желающие тешить себя ощущением того, что достигли глубины, постоянно наносят самый серьезный вред, внося путаницу в простые вещи, а затем оценивая себя за то, что оказались в замешательстве. Нет ничего более обыденного, чем слышать, как люди, желающие, чтобы их считали философами, заявляют, что "красота - это истина", а "истина - это красота". Я бы самым искренним образом умолял каждого здравомыслящего человека, который слышит подобное утверждение, пресечь зарождающегося философа в его двусмысленном зародыше; и умолял бы его, если он действительно верит в свое собственное утверждение, никогда впредь не употреблять два слова для обозначения одного и того же. Дело в том, что истина и красота - совершенно разные, хотя часто и связанные вещи. Одно является свойством утверждений, другое - объектов. Утверждение, что "дважды два - четыре", истинно, но оно ни прекрасно, ни уродливо, потому что оно невидимо; роза прекрасна, но она ни истинна, ни ложна, потому что

она безмолвна. То, что ничего не показывает, не может быть справедливым, а то, что ничего не утверждает, не может быть ложным. Даже обычное использование слов "ложь" и "истина" применительно к искусственным и реальным вещам является неточным. Искусственная роза - это не "фальшивая" роза, это вообще не роза. Фальшь кроется в человеке, который утверждает или заставляет поверить, что это роза.

Таким образом, теперь, когда речь идет об искусстве, слова "истина" и "ложь" следует правильно использовать только тогда, когда картина рассматривается как констатация фактов. Художник утверждает, что то, что он нарисовал, имеет форму собаки, человека или дерева. Если это не форма собаки, человека или дерева, утверждение художника ложно; и поэтому мы справедливо говорим о ложной линии или ложном цвете; не то чтобы любая линия или цвет сами по себе могли быть ложными, но они становятся таковыми, когда передают утверждение, что они напоминают что-то, на что они *не* похожи. Но красота линий или цветов полностью независима от любого подобного утверждения. Это могут быть красивые линии, хотя и довольно неточные, и уродливые, хотя и вполне точные. Картина может быть ужасно уродливой, которая точно отражает какие-то низменные обстоятельства повседневной жизни; а раскрашенное окно может быть изысканно красивым, на котором изображены люди с орлиными лицами и собаки с голубыми головами и малиновыми хвостами (хотя, кстати, это не является в строгом смысле *ложным* искусством, как мы увидим ниже, поскольку это не означает утверждения, что у людей когда-либо *были* орлиные лица). Если бы это было не так, было бы невозможно пожертвовать истиной ради красоты, ибо достижение одного всегда означало бы достижение другого. Но, к сожалению, эта жертва чрезвычайно возможна, и именно это главным образом характеризует ложные школы высокого искусства, поскольку высокое искусство состоит в стремлении к красоте. Ибо, хотя истина и красота независимы друг от друга, из этого не следует, что мы вольны преследовать все, что нам заблагорассудится. Они действительно разделимы, но разделять их неправильно; их следует искать вместе в порядке их достоинства, то есть сначала истина, а потом красота. Высокое искусство отличается от низкого тем, что обладает избытком красоты в дополнение к своей истине, а не тем, что обладает избытком красоты, несовместимым с истиной.

[7] Я называю их в порядке *увеличения* важности, а не уменьшения.

[8] Сравните мои эдинбургские лекции, лекция iv. стр. 218 и последующие. (2-е издание).

[9] Сравните "Камни Венеции", том iii. глава iv. § 7 и § 21.

ГЛАВА IV.

О ЛОЖНОМ ИДЕАЛЕ: —ВО-ПЕРВЫХ, РЕЛИГИОЗНОМ.

§ 1. Получив теперь некоторое общее представление о значении "великого искусства", мы можем, не рискуя запутаться, вернуться к вопросам, попутно предложенным в предыдущей главе, и заняться ими на досуге. Из них два основных тесно связаны друг с другом, а именно те, которые изложены в 12—м абзаце - Как можно искать красоту вопреки истине? и это в 23—м абзаце - Как воображение проявляет себя в общении с правдой? Следовательно, с этими двумя,

которые, кроме того, являются самыми важными из всех и, при правильном ответе, дадут ответы на многие другие, включая их, нам будет удобнее всего разобраться сразу.

§ 2. Стремление с помощью воображения к прекрасным и странным мыслям или предметам, исключая болезненные или обычные, называется у нас в наши дни стремлением к "*идеалу*"; и ни один предмет не заслуживает более внимательного изучения, чем то, как к этому стремлению приступает современный ум. Читатель должен простить меня за то, что вначале я делаю одно или два утверждения, которые могут показаться ему несколько расширяющими рамки вопроса, но которые (если он признает их истинность), я думаю, вскоре помогут ему добраться до сути. А именно,

Что собственно мужские дела в этом мире делятся в основном на три части:

Во-первых, познать самих себя и существующее состояние вещей, с которыми им приходится иметь дело.

Во-вторых, быть счастливыми как самим по себе, так и в существующем положении вещей.

В-третьих, исправлять самих себя и существующее положение вещей, насколько это возможно.

Я говорю, что это три простых подразделения собственно человеческих дел на этой земле. Вместо этих трех человеческие существа обычно заменяют и перенимают следующие:

Во-первых, находиться в полном неведении о самих себе и существующем положении вещей.

Во-вторых, быть несчастными сами по себе и при существующем положении вещей.

В-третьих, оставить себя и существующее положение вещей в покое (хотя бы на пути исправления).

§ 3. Склонности, которые побуждают нас таким образом мудро управлять делами этой жизни, по-видимому, заключаются в следующем:

Во-первых, страх перед неприятными фактами и сознательное уклонение от ясности света, которые мешают нам исследовать самих себя и постепенно перерастают в своего рода инстинктивный ужас перед любой правдой и любовь к приукрашиваниям, вуалям и декоративной лжи любого рода.

Во-вторых, общая готовность получать удовольствие от всего, что было в прошлом, будущем, вдалеке или где-то еще, а не от вещей сейчас, рядом и здесь; постепенно это приводит нас к тому, что наше удовольствие сводится главным образом к упражнению воображения и все наше удовлетворение строится на вещах такими, какими они не являются. Поскольку эта сила не предоставляется низшим животным и действительно находит, когда ее дисциплинируют, очень благородное применение, мы гордимся ею, независимо от того, дисциплинированы мы или нет, и проводим свою жизнь самодовольно, в существенном недовольстве и призрачном удовлетворении.

§ 4. Итак, *почти* все художественные и поэтические поиски идеала являются лишь одним из проявлений этой низменной привычки — злоупотреблением воображением, позволяющим ему находить все свое наслаждение в невозможном и неистинном; в то время как верное

стремление к идеалу - это честное использование воображения, придающее полную силу и присутствие возможному и истинному.

Именно разницу между этими двумя видами его использования мы и должны изучить.

§ 5. И, во-первых, рассмотрим, каково законное применение воображения, то есть способности воспринимать или постигать умом вещи, которые не могут быть восприняты чувствами.

Его первое и самое благородное применение заключается в том, чтобы дать нам возможность осмысленно представить нашему взору вещи, которые записаны как относящиеся к нашему будущему состоянию или как незримо окружающие нас в этом. Это дано нам для того, чтобы мы могли представить облако свидетелей на небесах и на земле и увидеть, как если бы они сейчас присутствовали, души праведников, ожидающих нас; чтобы мы могли представить себе великую армию небожителей и обнаружить среди них тех, с кем мы больше всего желаем быть рядом вечно; чтобы мы могли предвидеть служение ангелов рядом с нами и видеть огненные колесницы на горах, которые окружают нас; но прежде всего, чтобы вызвать в памяти сцены и факты, в которые нам повелено верить, и присутствовать, как в реальности. тело при каждом записанном событии истории Искупителя. Его второе и обычное применение состоит в том, чтобы дать нам возможность перемещаться по сценам любой другой истории и заставить факты снова стать видимыми, чтобы произвести на нас то же впечатление, которое они произвели бы, если бы мы были их свидетелями; и в незначительных жизненных потребностях дать нам возможность из любого настоящего блага извлечь максимальную меру удовольствия, облекая его счастливыми ассоциациями, а при любом настоящем зле облегчить его, вызывая образы других часов; и, также, придать всем ментальным истинам какой-то видимый тип в аллегории, сравнении или персонификация, которая еще глубже укрепит их; и, наконец, когда ум совершенно утомлен, освежить его такой невинной игрой, которая будет наиболее гармонировать с наводящими голосами природных явлений, позволяя ему обладать живым товариществом вместо безмолвной красоты и создавать для себя фей в траве и наяд в волнах.

§ 6. Поскольку воображение используется таким образом, то злоупотребления им заключаются либо в создании для простого удовольствия ложных образов там, где его *долг* создавать истинные; либо в превращении того, что предназначалось для простого освежения сердца, в его повседневную пищу и превращении невинных часовых развлечений в преступное занятие жизни.

Давайте рассмотрим основные формы этого неправильного использования одну за другой.

§ 7. Итак, во-первых, воображение в основном искажено и обесцещено тем, что ему позволено создавать ложные образы, тогда как его долг - создавать истинные. И это наиболее опасно в вопросах религии. Долгое время, когда искусство находилось в зачаточном состоянии, оно оставалось незащищенным от этой опасности, потому что оно не могло, обладая какой-либо силой, реализовать или создать *что-либо*. Оно состояло всего лишь из простых очертаний и приятных цветов, которые понимались как не более чем знаки задуманной вещи, своего рода изобразительное письмо для нее, не более претендующее на то, чтобы представлять ее, чем письменные знаки ее названия. Такое искусство будоражило воображение и в то же время радовало глаз. Но оно *ничего* не утверждало, поскольку ничего не могло реализовать. Читатель взглянул на него как на сверкающий символ и продолжил формировать для себя более правдивые образы. Этот акт ума все еще можно наблюдать в повседневной работе у детей,

когда они смотрят на яркие картинки в своих книжках со сказками. Такие картины не обманывают их и не удовлетворяют; они лишь заставляют свои собственные изобретательские силы работать в требуемом направлении.

§ 8. Но как только искусство приобрело силу реализации, оно приобрело также силу *утверждения*. По мере того, как художник совершенствовался в мастерстве, он приобретал и авторитет, и в то, что он в совершенстве изобразил, полностью верили, или не верить можно было только при действительном усилии зрителя избавиться от завораживающего обмана. То, что было слабо заявлено, могло быть безболезненно опровергнуто; но было трудно дискредитировать то, что насильственно утверждалось; и представления, которые были невинны в несоответствии, стали виновны в последовательности.



Рис. 1.

§ 9. Например, когда в XIII веке Рождество христово обычно изображалось таким символом, как на следующей странице, рис. 1, не было ни малейшей возможности, что такая картинка могла нарушить в сознании читателя Нового Завета простое значение слов "завернули его в пеленки и положили его в ясли". То, что эти ясли были олицетворены трилистной аркой[10] не больше помешало бы его четкому пониманию повествования, чем гротескные головы, представленные над ним, помешали бы его твердому пониманию слов "бык" или "осел"; в то время как, если бы в действиях главных фигур было что-то, наводящее на мысль о реальных чувствах, это предположение он принял бы вместе с общим мнением. приятность линий и цветов в декоративном письме; но без того, чтобы его вера в непредставленную и реальную сцену была на мгновение затемнена. Но все было совсем иначе, когда Франция или Перуджино, с изысканной силой изображая человеческую форму и высоким знанием тайн искусства, посвятили все свое мастерство изображению невозможной сцены; и нарисовали для своих сюжетов Рождества прекрасную и царственную даму в платье, расшитом золотом, и с короной из драгоценных камней на волосах, стоящую на коленях на полу из инкрустированного драгоценного мрамора перед коронованным младенцем, лежащим под портиком ломбардского стиля[11] архитектура; с милым, зеленым и ярким пейзажем вдалеке, полным извилистых рек, деревенских шпилей и баронских башен.[12] Совершенно верно, что откровенная абсурдность этой мысли не позволила воспринять ее как преднамеренное противоречие истинам Священного Писания; но не менее несомненно, что постоянное представление уму этих прекрасных и полностью реализованных образов все больше и больше охлаждало его способность воспринимать настоящую истину; и что, когда картинки этого описания попадались на глаза в каждом углу. в каждой часовне было физически невозможно отчетливо остановиться на фактах, прямо противоположных представленным. Слово "Девственница" или "Мадонна", вместо того чтобы вызывать в воображении образ простой еврейской девушки, несущей на себе бедствия бедности и бесчестия низкого положения, мгновенно вызывало представление о грациозной принцессе, увенчанной драгоценными камнями и окруженной подобострастным служением королей и святых. Ложность, которая была представлена воображению, действительно была дискредитирована, но также был забыт и тот факт, который не был представлен воображению; все истинные основания веры были постепенно подорваны, и созерцатель либо увлекался простой роскошью причудливых удовольствий, ничему не веря; либо в смятении ума становился добычей пустых сказок и традиций; в то время как в своих лучших чувствах он бессознательно подчинялся власти ложной картины и, не осознавая истинной причины своей ошибки, склонялся в молитве или обожании перед прекрасной картиной. леди на ее золотом троне, когда он никогда бы и не подумал поступить так с еврейской девушкой в ее крайней бедности или в ее простом домашнем хозяйстве с женой плотника.

§ 10. Но тень все возрастающей тьмы пала на человеческий разум по мере того, как искусство продвигалось к еще более совершенному воплощению. Эти фантазии ранних художников, хотя и затемняли веру, никогда не ожесточали *чувства*; напротив, откровенность их неправдоподобия проистекала главным образом из стремления художника выразить не фактический факт, а восторженное состояние его собственных чувств по этому поводу; он покрывал золотом платье Девы, не имея ни малейшей идеи изобразить Деву такой, какой она когда-либо была или когда-либо будет видна, но со жгучим желанием показать то, что его любовь и благоговение сочли бы для нее наиболее подходящим. Он возводит для конюшни портик в ломбардском стиле не потому, что предполагает, что ломбардцы построили конюшни в

Палестине во времена Тиберия, а чтобы показать, что ясли, в которые был положен Христос, в его глазах благороднее величайшей архитектуры в мире. Он наполняет свой пейзаж церковными шпилями и серебряными ручьями не потому, что предполагает, что и то, и другое было видно из Вифлеема, а для того, чтобы напомнить зрителю о мирном течении и преуспевающей силе христианства. И, рассматриваемые с должным сочувствием и ясным пониманием этих мыслей художника, такие картины остаются самыми впечатляющими и трогательными даже по сей день. В будущем я буду ссылаться на них в общих чертах как на изображения "Анджеликанского идеала", поскольку Анджелико был центральным мастером школы.

§ 11. На следующем этапе Реального прогресса все было совсем иначе. Чем больше становились его способности, тем больше ум художника был поглощен их достижением и самодовольен их демонстрацией. Ранние искусства плавного нанесения ярких красок, полировки золотых орнаментов или прорисовки, лист за листом, контуров цветов были не так сложны, чтобы они могли материально занимать мысли художника или служить основой для его тщеславия; он без труда усвоил эти азы своего творчества и пользовался ими без гордости, его духу была предоставлена свобода выражать, насколько это было возможно, достижения высшей мысли. Но когда для работы стали необходимы точные тени, тонкий колорит, совершенная анатомия и сложная перспектива, вся энергия художника была направлена на изучение этих законов, и все его удовольствие состояло в том, чтобы их демонстрировать. Его жизнь была посвящена не предметам искусства, а его хитрости; и науками о композиции, свете и тени он занимался так, как будто в них было абстрактное благо; как будто, подобно астрономии или математике, они были самоцелью, независимо от того, к чему они приводили. И без осознания кем-либо пропасти, к которой все стремились, во всем мире искусства произошла фатальная смена цели. В прежние времена *искусство использовалось для отображения религиозных фактов*; теперь *религиозные факты использовались для отображения искусства*. Переход, хотя и незаметный, был совершенным; он затронул всю судьбу живописи. Это был переход с путей жизни на пути смерти.

§ 12. И эта перемена была тем более роковой, что поначалу была прикрыта видимостью большего достоинства и искренности, чем те, которыми обладало старое искусство. Одним из первых результатов нового знания было устранение большей части *неправдоподобия* и изысканности древних изображений и, по-видимому, более пристальное изучение природы и вероятности. Вся фантазия, которую я только что обвинял как нарушающую простоту веры, была сначала подавлена, а затем презираема и отброшена в сторону. Во всем более точно соблюдались природные явления; и коронованная королева-Девственница Перуджино превратилась в простую итальянскую мать в "Мадонне в кресле" Рафаэля.

§ 13. Разве это не было тогда здоровой переменой? Нет. Это *было бы* здорово, если бы совершалось с чистой целью, и новые истины были бы драгоценны, если бы их искали ради истины. Но их искали не ради истины, а из гордости; а правда, которую ищут напоказ, может быть столь же вредной, как и правда, произносимая со злым умыслом. Сверкающая детскость старого искусства была отвергнута не потому, что она была фальшивой, а потому, что это было легко; и, еще больше, потому, что у художника больше не было никакой религиозной страсти для выражения. Теперь он мог думать о Мадонне очень спокойно, без желания рассыпать земные сокровища к ее ногам или увенчать ее чело золотыми стрелами небес. Он мог думать о ней как о доступном объекте для демонстрации прозрачных теней, искусных оттенков и научных

ракурсов, — как о белокурой женщине, которая, если ее хорошо нарисовать, может стать приятным предметом мебели для уголка будуара, и которую лучше всего представить в сочетании с красотками самых красивых континентов. Он мог бы думать о ней в ее последней материнской агонии с академической проницательностью; сначала нарисовать ее скелет, вложить в нее, в безмятежную науку, мускулы страдания и волокна печали; затем набросить изящество старинной драпировки на наготу ее отчаяния и создать, старательно отблескивая слезами и тонко накрашенной бледностью, совершенный тип "Матери Долорозы".

§ 14. Именно так Рафаэль думал о Мадонне.[13]

Теперь заметьте, что, когда тема была таким образом научно завершена, стало необходимым, как мы только что сказали, для полного проявления всей силы художника, представить ее во многих отношениях более точно, чем это было до сих пор, "Сохранение", "Экспрессия", "Историческое единство" и подобные другие требования предъявлялись к художнику в том же тоне и с той же целью, что и чистота его масла и точность перспективы. Ему сказали, что фигура Христа должна быть "достойной", фигура апостолов - "выразительной", фигура Девы - "скромной", а фигура детей - "ввозрасте". Все это было совершенной правдой; и, повинувшись таким указаниям, художник приступил к созданию определенных композиций апостольского величия, девственной кротости и младенческой невинности, которые, будучи свободными от причудливого несовершенства и противоречивости раннего искусства, рассматривались европейской публикой как подлинные вещи и достоверные изображения событий религиозной истории. Картины Франсио и Беллини были восприняты как приятные видения. Но карикатуры на Рафаэля были восприняты как отражение исторического факта.

§ 15. Так вот, ни они, ни какие-либо другие работы того периода не были репрезентациями ни исторических, ни возможных фактов. Они были, в самом строгом смысле слова, "композициями" — холодными аранжировками пристойности и приятности, в соответствии с академическими формулами; художник ни в коем случае не прилагал ни малейших усилий к тому, чтобы представить вещь такой, какой она должна была быть, а только для того, чтобы собрать воедино изящные линии и прекрасные лица в таком соответствии с банальными представлениями о предмете, которые могли бы придать всему "эпическое единство" или какую-то подобную иную форму схоластического совершенства.

§ 16. Возьмем очень важный пример.

Я полагаю, что во всей жизни Христа нет события, к которому в часы сомнений или страха люди обращались бы с большей трепетной жадью узнать точные факты о нем или с более серьезным и страстным размышлением над каждым словом его записанного повествования, чем явление Христа своим ученикам на Галилейском озере. Есть что-то исключительно открытое, естественное, полностью противостоящее нашему неверию в это проявление. Другие, записанные после воскресения, были внезапными, похожими на призраки, происходящими с людьми в глубокой печали и измученном волнении сердца; могло показаться, что они не могут уверенно судить о том, что видели. Но волнение уже улеглось. Они вернулись к своей повседневной работе, думая, что их дело по-прежнему заключается в создании сетей, не связанных буквально веревкой и волокушей. "Симон Петр говорит им: "Я иду ловить рыбу", они отвечают ему: "Мы тоже идем с тобою", - достаточно правдивые слова, и они отдаются далеким эхом за пределами этих галилейских холмов. В ту ночь они ничего не поймали; но когда наступило утро, в ясном свете его они увидели фигуру, стоявшую на берегу. Они не думали ни о

чем, кроме своей добычи без фруктов. Они не догадывались, кто это был. Он просто спросил их, поймали ли они что-нибудь. Они сказали "нет". И он велел им бросить еще раз. И Джон прикрывает глаза от утреннего солнца рукой, чтобы посмотреть, кто это; и хотя блеск моря тоже ослепляет его, он, наконец, различает, кто это; и бедный Саймон, от которого на этот раз не убежишь, плотнее закутывается в свою рыбацкую куртку и бросается вперед, через сети. Хотелось бы посмотреть, как он проплывет эти сто ярдов и, шатаясь, упадет на колени на пляже.

Что ж, остальные тоже добираются до берега вовремя, так медленно, как люди вообще добираются в этом мире до своего истинного берега, чему сильно мешает это чудесное "волочение сети с рыбой"; но они добираются туда — всего их семеро; сначала Отрицатель, затем самый медлительный верующий, а затем самый быстрый верующий, а затем двое искателей трона и еще двое, мы не знаем, кто.

Они садятся на берегу лицом к лицу с Ним и едят жареную рыбу, как Он велит. И затем к Петру, все еще мокрому, дрожащему и изумленному, смотрящему на Христа в лучах солнца по другую сторону угольного очага, — возможно, немного думая о том, что произошло у другого угольного очага, когда было холоднее, и после того, как его Учитель ни разу не обменялся с ним ни единым словом после того взгляда, — к нему, такому изумленному, приходит вопрос: "Симон, любишь ли ты меня?" Попытайтесь хоть немного прочувствовать это и думайте об этом, пока это не станет правдой для вас; а затем вспомните это бесконечное чудовище илищемерие — карикатуру Рафаэля на Обвинение Питера. Обратите внимание, во—первых, на смелую ошибочность - помещение туда *всех* Апостолов, простая ложь, служащая папской ереси о верховенстве Петра, путем отодвигания их всех на задний план, в то время как Петр получает обвинение, и выставления их всех свидетелями этого. Обратите внимание на красиво завитые волосы и аккуратно завязанные сандалии мужчин, которые всю ночь провели в морском тумане и на скользких палубах. Обратите внимание на их удобные платья для рыбалки, со шлейфами, которые тянутся на ярд вдоль земли, и красивой бахромой - все сшито в тон апостольскому костюму для рыбалки.^[14] Обратите особое внимание на то, как Питер (чья главная слава заключалась в его мокром пальто, *подпоясанном* вокруг него и обнаженных конечностях) окутан складками и бахромой, чтобы изящно стоять на коленях и держать ключи. Совсем не тлеющие угли в костре, не пустынный горный берег, а приятный итальянский пейзаж, полный вилл и церквей, и отара овец, на которую можно показать пальцем; и целая группа апостолов, не вокруг Христа, как это было бы естественно, а выстроившихся в шеренгу, чтобы их всех можно было показать.

Простая истина заключается в том, что в тот момент, когда мы смотрим на картину, мы чувствуем, что наша вера во все это исчезает. Очевидно, что нет никакой возможности для того, чтобы эта группа когда-либо существовала, в каком-либо месте и по какому-либо поводу. Все это просто мифический абсурд, выцветшая смесь бахромы, мускулистых рук и кудрявых голов греческих философов.

§ 17. Итак, пагубные последствия принятия такого рода религиозного идеализма за истину были мгновенными и многообразными. В той мере, в какой это было воспринято вдумчивыми людьми и им доверяли, это лишь охладило все представления о священной истории, которые они могли бы получить в противном случае. Все, что они могли себе представить о диких, странных, бесконечно строгих, бесконечно нежных, бесконечно разнообразных правдивостях жизни Христа, было затушевано безвкусными нарядами Рафаэля; грубый галилейский лоцман,

аккуратный сборщик заказов и все вопрошающее чудо и огонь необразованного апостольства были скрыты под античной маской философских лиц и длинных одежд. Слабый, утонченный, страдающий, неиссякаемая энергия и унижение святого Павла были перепутаны с представлением о медитирующем Геркулесе, опирающемся на размашистый меч;^[15] а могущественное присутствие Моисея и Илии было смягчено введением тонкой грации, перенятой у танцующих нимф и восходящих полярных сияний,^[16]

Так вот, ни один энергично настроенный религиозный человек не смог бы получить удовольствие или помощь от такого искусства, как это; и необходимым результатом стало немедленное отвержение его здоровой религией мира. Рафаэль с аплодисментами служил нечестивой роскоши Ватикана, но был сразу же растоптан ногами каждого верующего и продвигающегося христианина его собственного и последующих времен; и с тех пор чистое христианство и "высокое искусство" пошли разными дорогами и жили, насколько могли, независимо друг от друга.

§ 18. Но хотя Кальвин, и Нокс, и Лютер, и их паства, со всеми самыми твердолобыми и искренними верующими, оставшимися в христианском мире, таким образом отвергли ложное искусство, а вместе с ним и все искусства (не без вреда для себя, такого, который человек должен выдержать, отрезая гнилую конечность^[17]) определенные условия более слабого христианства пострадали от ложной системы сохранить влияние на них; и по сей день чистый и безвкусный яд искусства Рафаэля заражает сном неверия сердца миллионов христиан. Это первопричина всей той выдающейся скуки, которая характеризует то, что протестанты называют священным искусством; скука не просто пагубная, делающая религию неприятной для молодежи, но и вызывающая отвращение, как мы видели, ко всем жизненным верованиям в религию у стариков. Смутное ощущение невозможности всегда связано с изящной пустотой изображения; мы инстинктивно чувствуем, что нарисованный Христос и нарисованный апостол не являются существами, которые когда-либо существовали или могли существовать; и это фатальное ощущение прекрасной сказочности и хорошо скомпонованной невозможности постепенно проникает из картины в историю, пока мы не обнаруживаем, что читаем Святого Марка или Святого Луку с тем же восхищенным, но незаинтересованным недоверием, с которым мы созерцаем Рафаэля.

§ 19. Однако на определенный класс умов эти рафаэлевские и другие священные картины высокого порядка оказали в последние годы влияние иного рода, во многом напоминающее то, которое они поначалу оказывали на самых благочестивых романистов. Они используются для возбуждения определенных состояний религиозного сна или грезительности; снова, как и в древнейшие времена, они рассматриваются не как репрезентации факта, а как выражения чувства, относящегося к этому факту. Таким образом, лучшие из них, несомненно, обладают большой очищающей и чарующей силой; и они являются полезными противниками греховных страстей и слабостей любого рода. Приступ несправедливого гнева, мелкой злобы, беспричинной досады или темной страсти, безусловно, не может устоять перед обычным чувствительным умом при виде хорошей гравюры с любой работы Анджелико, Мемлинга или Перуджино. Но я, тем не менее, верю, что тот, кто сильно доверяет такой помощи, обнаружит, что она подведет его в момент нужды; и что зависимость, в любой значительной степени, от присутствия или силы картины указывает на удивительно слабое ощущение присутствия и силы

Бога. Я не думаю, что любого человека, который полностью уверен в том, что Христос находится в комнате, будет волновать, какие изображения Христа висят у него на стенах; и во множестве случаев наслаждение, получаемое от искусства такого рода, на самом деле является не чем иным, как формой изящного потакания тем чувствам, которые привычки дисциплинированной жизни ограничивают в других направлениях. Одним словом, такое искусство - опера и драма монаха. Иногда оно хуже этого, и любовь к нему - маска, под которой общая жажда болезненного возбуждения выдает себя за религию. Молодая леди, которая встает посреди дня, измученная вчерашним балом и совершенно неспособная ни к какому простому или полезному религиозному упражнению, все еще может смотреть в темные глаза Мадонны Сан-Систо или грезить над белизной распятия из слоновой кости и возвращается к своей повседневной жизни в полном убеждении, что утрення лихорадка искупила ее вечернюю глупость. И все это время искусство, обладающее этими весьма сомнительными преимуществами, различными рассмотренными выше способами наносит несомненный ущерб сокровенным твердыням веры; оно окутывает глупые традиции утонченной нежностью, путает сладкие фантазии со здоровыми доктринами, затемняет реальные события неправдоподобными видимостями и подкрепляет ложные утверждения приятными обстоятельствами, пока к обычным и, несомненно, достаточным трудностям, стоящим на пути веры, его приверженцы не добавили привычку сентиментально изменять то, что они считают истиной, и горячо любить то, что они исповедуют. быть ложным.

§ 20. Значит, (настойчиво спрашивает читатель) не было *никакого* истинного религиозного идеала? Неужели религиозное искусство никогда не приносило никакой пользы человечеству? Боюсь, в целом, нет. Примеров истинного религиозного идеала, представляющего события, зафиксированные в истории, с серьезным стремлением к искренней и неискусственной концепции, пока почти не существует. Почти все хорошие религиозные картины относятся к той или иной ветви уже рассмотренного ложного идеала, либо к анджеликанскому (страстному идеалу), либо к рафаэлевскому (философскому идеалу). Но, тем не менее, есть одна истинная форма религиозного искусства - в картинах страстного идеала, которые представляют воображаемых существ из другого мира. Поскольку совершенно очевидно, что мы должны пытаться представить себе великолепие загробного мира, и поскольку это воображение должно быть в каждом отдельном сознании более или менее различным и не ограниченным никакими законами материальной действительности, страстный идеал не только имеет здесь полный простор, но и становится нашим долгом использовать его силы на пределе, чтобы можно было использовать все условия красивой формы и цвета, чтобы придать этим сценам большую прелесть (все существо, конечно, воспринимается как утверждение возможности, а не абсолютного факта). Все райские кущи, воображаемые религиозными художниками, — хоры прославленных святых, ангелов и духовных сил, когда они написаны с полной верой в возможность их существования, - являются истинными идеалами; и мы далеки от того, чтобы слишком много останавливаться на них, я полагаю, скорее, мы недостаточно доверяли им и недостаточно принимали их как возможные утверждения самой драгоценной истины. Ничто, кроме чистого добра, не может прийти в голову человеку от созерцания Страшного суда Орканьи или его триумфа смерти, Страшного суда и Рая Анджелико или любой из сцен, изображенных на небесах другими верующими религиозными учителями; и чем больше они рассматриваются не как произведения искусства, а как реальные видения реальных вещей, более или менее несовершенно изложенные, тем больше пользы можно получить,

останавливаясь на них. То же самое верно и для всех представлений о Христе как о живом присутствии среди нас сейчас, например, в книге Ханта "Свет мира".

§ 21. В остальном, в некоторых работах Беноццо Гоццолли, Гирландаджо и Джотто присутствует реальность концепции, которая приближается к истинному идеалу, даже к зафиксированным фактам. Но рассмотрение различных степеней, в которых священное искусство достигло своей надлежащей силы, не соответствует нашей нынешней цели; еще меньше - исследовать бесконечно трудный вопрос о его прошлом воздействии на христианский разум. Я надеюсь продолжить свое исследование этого предмета в другой работе; здесь же достаточно отметить формы идеального заблуждения, не прослеживая исторически их масштабы, и в целом заявить, что до настоящего момента у меня сложилось впечатление, что лучшее религиозное искусство *до сих пор* было скорее плодом и сопутствующим признаком искреннего христианства, чем его пропагандой или помощью. Я думаю, что несколькими словами для Бога всегда делалось больше, чем множеством картин, и несколькими поступками больше, чем многими словами.

§ 22. Я не должен, однако, прекращать тему, не настаивая на главном практическом следствии того, что мы наблюдали, а именно, что священное искусство, столь далекое от исчерпания, еще не достигло развития своих высших отраслей; и задача, или привилегия, все еще остается за человечеством - создать искусство, которое будет одновременно полностью искусным и полностью *искренним*. Все библейские истории, по моему мнению, еще ждут своего часа, чтобы быть написанными. Моисея никогда не рисовали; Илию - никогда; Давида - никогда (за исключением простого румяного юноши); Дебору - никогда; Гидеона - никогда; Исаяю - никогда. Какой хоть один пример живописи запомнился читателю, который хотя бы отдаленно напоминал об этих людях или об их деяниях? Он *может* вспомнить сильных мужчин в доспехах или стариков с развевающимися бородами, которые, как он обнаружил, просматривая каталоги Лувра или Уффици, должны были олицетворять Давида или Моисея. Но неужели он думает, что, если бы эти картины подсказали ему самое слабое представление о присутствии таких людей, он перешел бы, что он, несомненно, и сделал, к следующей картине, изображающей, несомненно, Диану и Актеона, или Купидона и Граций, или азартную ссору в пивной, — без чувства боли или удивления? Пусть он поразмыслит над этим вопросом, и в конце концов он обнаружит, что то, что я говорю, верно, и что религиозного искусства, одновременно полного и искреннего, никогда еще не существовало.

§ 23. Оно будет существовать; более того, я верю, что эпоха его рождения наступила и что те яркие тернерианские образы, которые европейская публика объявила "старческим маразмом", и те спокойные этюды прерафаэлитов, которые точно так же она назвала "ребячеством", образуют первое основание, которое когда-либо было заложено для истинного священного искусства. Об этом мы сейчас будем рассуждать дальше. Но, как бы то ни было, если мы хотим лелеять надежду, что священное искусство действительно может возникнуть *для нас*, следует обратиться с двумя отдельными предостережениями к двум противоположным классам религиозных деятелей, влияние которых главным образом задержит осуществление этой надежды. Группа, называющая себя евангелистами, не должна больше превращать свою религию в оскорбление для людей всего мира, связывая ее только с самыми вульгарными формами искусства. Нет необходимости, чтобы они допускали музыку или живопись к религиозному служению; но, если они допускают либо то, либо другое, пусть это не будет плохая музыка или плохая живопись: безусловно, ни в коем случае не в большей степени для чести Христа следует петь Ему хвалу нестройно или порочащим образом изображать Его

чудеса, чем проповедовать Его слово неграмотно. Однако некоторые евангелисты, похоже, болезненно гордятся тройной деградацией.[18]

§ 24. Противоположный класс людей, чьи природные инстинкты побуждают их смешивать утонченность искусства со всеми обязанностями и обрядами религии, напротив, следует предостеречь от того, что они ошибочно принимают свои удовольствия за свои обязанности или смешивают поэзию с верой. Я признаю, что один человек не может судить другого в этом вопросе, и что никогда нельзя с уверенностью сказать, насколько то, что кажется легкомыслием, может быть силой, и то, что кажется потворством сердцу, на самом деле может быть его преданностью. Я готов поверить, что Метастазियो, скончавшийся в канцоне, возможно, умер лучше, чем если бы его молитва состояла из неизмеренных слогов.[19] Но, по большей части, несомненно, следует опасаться, как бы мы не приняли капитуляцию перед очарованием искусства за служение Богу; и в искусстве, которое мы разрешаем, как бы мы не заменили чувство смыслом, изящество полезностью. И для всех нас в этом вопросе кроется даже более серьезная опасность, чем снисходительность. Существует опасность художественного фарисейства. Из всех форм гордыни и тщеславия, как нет более утонченной, так, я полагаю, нет и более греховной, чем те, которые проявляются фарисеями искусства. Гордиться рождением, местом, остроумием, красотой тела сравнительно невинно просто потому, что такая гордость более естественна и ее легче обнаружить. Но гордиться своей святостью; изливать презрение на наших собратьев, потому что, по правде говоря, нам больше нравится смотреть на мадонн в розовых беседках, чем на простые изображения простых вещей; и превращать наше религиозное искусство в выражение нашего собственного постоянного самодовольства, день за днем поздравляя себя с нашей чистотой, приличиями, возвышенностью и вдохновением, недоступными простым смертным, - это, я полагаю, одна из самых порочных и глупых форм человеческого эгоизма. и, право же, я бы предпочел, вместе с великим, бездумным, скромным Полем Веронезе, сделать "Ужин в Эммаусе" фоном для двух детей, играющих с собакой (поскольку, видит Бог, мужчины обычно ставят его на задний план всего, если не совсем убрать с глаз долой), чем присоединиться к той школе современного германизма, которая носит свое благочестие для украшения, как женщины носят свои бриллианты, и выставляет сухую шерсть своих филактерий напоказ между пылью и росой небесной.

[10] Любопытная неравномерность этого маленького трилистника не ошибка; он точно скопирован рисовальщиком с рукописи. Возможно, фактическая дата иллюминации может быть годом или двумя позже тринадцатого века, то есть 1300-1310 годами: но это весьма характерно для трактовки рисунков тринадцатого века.

[11] Ломбардский, то есть в стиле Пьетро и Туллио Ломбардо пятнадцатого века (не ломбардский).

[12] Следует заметить, что все это - поиск красоты ценой истины, который мы обычно отмечали в предыдущей главе.

[13] Это одна из форм принесения выразительности в жертву техническим достоинствам, обычно отмечаемая в конце 10-го абзаца последней главы.

[14] Я полагаю, Рафаэль имел в виду отсылку к числам хв. 38; но если бы он это сделал, то *синяя* лента, или "витта", как она есть в Вульгате, тоже должна была быть по краям.

[15] В церкви Святой Чечилии Болонской.

[16] В Преображении. Просто попытайтесь поверить, что Моисей и Илия действительно там, разговаривают со Христом. Моисей в прекраснейшем сердце и посреди земли, которую ему некогда было отказано узреть, — Илия, снова ступающий по земле, с которой он был вознесен на небеса в огне; оба теперь с более могущественным посланием, чем когда—либо при жизни, - более могущественным, завершая свою собственную миссию, — более могущественным, говоря Христу "о Его кончине, которую Ему надлежит совершить в Иерусалиме". Они, люди схожих страстей, некогда бывшие с нами, назначены говорить с Искупителем о Его смерти.

А затем взгляните на потрясающую грацию Рафаэля.

[17] Лютер в принципе не испытывал неприязни к религиозному искусству. Даже печь в его комнате была украшена священными предметами. Ознакомьтесь с солнечными воспоминаниями миссис Стоу.

[18] Я не знаю ничего более унижительного для человека здравого смысла, чем открывать то, что в наши дни называется "иллюстрированной Библией". Посмотрите, например, листы в Библии Брауна (octavo: Эдинбург, 1840), стандартном евангелическом издании. Наша привычка сводить псалмы к доггерелю, прежде чем мы снизойдем до их исполнения, является параллельным злоупотреблением. Удивительно думать, что человеческие существа с языками и душой отказываются повторять стих: "Перед лицом Ефрема, Вениамина и Манассии, собери свои силы и приди и помоги нам"; предпочитая это: —

"Смотри, как Вениамин ожидает,
объединившись с Ефремом и Манассией,
В их освобождении, результатов
твоей несокрушимой силы!"

[19] "En 1780, âgé de quatre-vingt-deux ans, au moment de recevoir le viatique, il rassembla ses forces, et chanta, à son Créateur:

'Eterno Genitor
Io t' offro il proprio figlio
Che in pegno del tuo amor
Si vuole a me donar.
A lui rivolgi il ciglio,
Mira chi t' offro; e poi,
Niega, Signor, se puoi,
Niega di perdonar'".—
—De Stendhal, *Via de Metastasio*.

ГЛАВА V.

ЛОЖНОГО ИДЕАЛА: —ВО-ВТОРЫХ, ПРОФАННОГО.

§ 1. Поскольку стремление к идеальной красоте оказало такое воздействие на религиозное сознание Европы, у нас может возникнуть соблазн рассмотреть, каким образом то же движение повлияло на искусство, занимавшееся мирскими темами, и, через это искусство, на весь характер современной цивилизации.

Я, однако, лишь взгляну на этот вопрос. Это очень болезненный и очень широкий вопрос. Его обсуждение не может входить должным образом в рамки или даже в цель подобной работы; это должно быть предметом отдельного эссе, и это эссе должно быть написано кем-то, кто провел меньшую часть своей жизни, чем я, среди гор, и большую ее часть среди людей. Но можно предложить читателю поразмыслить над одним или двумя моментами на досуге.

§ 2. Я только что сказал, что у нас может возникнуть соблазн рассмотреть, как это стремление к идеалу *повлияло* на профанное искусство. Строго говоря, это привело к появлению этого искусства. До тех пор, пока люди искали в первую очередь истину, а красоту - во вторую, они, конечно, заботились главным образом о *главной* истине, и все искусство было инстинктивно религиозным. Но как только они стали искать в первую очередь красоту, а истину - во вторую, они были наказаны тем, что полностью потеряли из виду духовную истину, и мгновенно возникли профанные (так называемые) школы искусства.

Совершенная человеческая красота, которая для значительной части общества была безусловно самой интересной чертой в творчестве восходящей школы, действительно могла бы в какой-то степени соответствовать агонии мадонн и раскаянию Магдалины; но не могла быть представлена во всей полноте, когда сюжеты, какими бы непочтительными они ни были, тем не менее требовали некоторой порядочности от художника и некоторой серьезности от зрителя. Новоприобретенная сила округления конечностей и подкрашивания губ имела слишком мало места в святилищах даже самой нежной женственности; а новоприобретенные представления о благородстве наготы никоим образом не могли быть выражены под одеждой прелата или власяницей отшельницы. Но источник, из которого были почерпнуты эти идеи, предоставлял также полное поле для их выражения; языческая мифология, которая послужила образцом этих высот искусства, могла снова стать предметом вдохновения, которое она зажгла; с дополнительным преимуществом, что теперь ею можно было восхищаться, не вызывая веры; что ее ошибкам можно было потворствовать, не подавляя их благоговейного трепета; и тем из ее божеств, функцией которых было искушение, можно было поклоняться, презирая тех, на чьи руки было возложено наказание.

Так, по крайней мере, мечтали люди в своей глупости — обнаружить по прошествии веков, что вернувшийся Аполлон принес не только свою лиру, но и свои стрелы; и что в момент воскресения Кифереи к солнечному свету Персефона вновь воссела на свой трон в бездне.

§ 3. Мало думая об этом, они бесстрашно отдались погоне за новым наслаждением и истощили себя в погоне за идеалом, ставшим вдвойне ложным. Раньше, хотя они и пытались достичь неестественной красоты, все же это заключалось в представлении исторических фактов и реальных личностей; *теперь* они искали ту же неестественную красоту в представлении историй, которые, как они знали, были вымышленными, и персонажей, которые, как они знали,

никогда не существовали. Такого положения вещей никогда прежде не было ни у одной нации. До тех пор каждый народ изображал деяния своих королей, триумфы своих армий, красоту своей расы или славу своих богов. Они показывали то, что видели или делали; существ, которых они действительно любили или искренне обожали. Но идеальным искусством современной Европы была тень от тени; и, заменив восприятие механизмом, а духовную жизнь телесной красотой, оно поставило перед собой задачу изображать людей, которых оно никогда не видело, обычаи, которых оно никогда не практиковало, и богов, в которых оно никогда не верило.

§ 4. Такое искусство, конечно, не могло бы рассчитывать ни на добродетели, ни на энергию людей. Это неизбежно коренилось в их пороках и праздности, а из их пороков главным образом в двух - гордыне и чувственности. К гордыне было приложено прежде всего искусство архитектуры; к чувственности - искусство живописи и скульптуры. О падении архитектуры, вызванном формалистической гордыней ее покровителей и дизайнеров, я говорил в другом месте. Сенсуалистический идеал, как он проявляется в живописи и скульптуре, остается рассмотреть здесь. Но одно интересное обстоятельство следует отметить в отношении способа разделения этих искусств. Гордыня, будучи всецело пороком и во всех отношениях непростительным, полностью предала и уничтожила искусство, которое было на ней основано. Но страсть, имеющая корни и пользу в здоровой природе и становящаяся виновной только в избытке, не уничтожила полностью искусство, основанное на ней. Архитектура Палладио совершенно безнравственна и презренна. Не так обстоят дела ни с Венерой Тициана, ни с Антиопой Корреджо.

§ 5. Итак, в конце шестнадцатого века мы обнаруживаем, что искусство живописи и скульптуры всецело посвящено развлечению праздных и насыщению роскошествующих. Для достижения этих благородных целей они принимали тысячи различных форм; живопись, однако, была, конечно, наиболее подходящей, стремясь иногда просто развлечься, вводя в заблуждение пейзажи или мельчайшую имитацию природных объектов; иногда придавая более пикантное возбуждение картинам сражений, полным резни, или пирушкам в состоянии глубокого опьянения; иногда затрагивая серьезные темы ради гротескных демонов и живописных inferno, или чтобы представить хорошеньких детей в образе херувимов, и красивых женщин в образе Магдалины и Марии Египетской, или портреты покровителей в образе более благопристойных святых. : но чаще всего, для прямой лести такого рода, возвращаясь к языческой мифологии и изображая хрупких дам богинями или грациями, и глупых королей в сияющем апофеозе; в то время как для земного наслаждения личностей, которых он почитал как божественных, он рылся в архивах сочных басен и воскрешал, во всей красочности и пламени фантазии, самые нечистые мечты нехристианских эпох.

§ 6. Между тем искусство скульптуры, менее способное служить простому развлечению, было более или менее берегемо для проявления вкуса; и изучение классических статуй привнесло различные идеи о "чистоте", "целомудрии" и "достоинстве", которые могли развлекать людей, которые сами были нечисты, роскошны и смешны. Чрезвычайно трудно объяснить точный характер этого современного скульптурного идеала; но его отношение к истинному идеалу можно лучше всего понять, рассматривая его в точном параллелизме со отношением слова "вкус" к слову "любовь". Везде, где слово "вкус" используется по отношению к предметам искусства, оно указывает либо на то, что вещь, о которой идет речь, принадлежит к какому-то низшему классу объектов, либо на то, что говорящий имеет ложное представление о

ее природе. Ибо рассмотрим точный смысл, в котором о произведении искусства говорят "в хорошем или дурном вкусе". Это не значит, что это истинно или ложно; что это красиво или уродливо; но что это соответствует или не соответствует либо законам выбора, которые навязываются определенным образом жизни; либо привычкам ума, выработанным определенным видом образования. Это не означает просто быть модным, то есть подчиняться сиюминутному капризу высших классов; но это означает соглашаться с привычным смыслом, который самое утонченное образование, общее для этих высших классов в то время, придает всему их сознанию. Итак, поскольку это образование действительно способствует утончению чувств и точности восприятия и, таким образом, позволяет людям радоваться спокойным, а не безвкусным цветам, и изящным, а не грубым формам; и, благодаря долгому знакомству с лучшими вещами, быстро отличать прекрасное от заурядного, — приобретенный вкус является почетной способностью, и сказать, что это "в хорошем вкусе", - истинная похвала чему бы то ни было. Но так как это высшее образование имеет тенденцию к узкой симпатии и укрепляют сердце, уменьшается интерес все прекрасное знакомство, пока даже то, что лучше вряд ли может радовать, и то, что яркие вряд ли отдыхать;—постольку, поскольку она воспитывает гордость, и приводит мужчин нашли наслаждение в чем-либо, а не на достоинства вещи, но в той степени, в которой она указывает, от каких собственного величия (как люди строят мраморные портики и декор мраморный пол, не столько потому, что они нравятся цвета из мрамора, или найти ее приятной на ноги, как из-за таких подъезды и этажи являются дорогостоящими, и разделенных во всех людских глаз от равнины подъездов камня и дерева);—постольку, поскольку оно заставляет людей предпочитают изящество в одежде, манере, и аспект, к стоимости содержания и сердце, душе хорошо сказано, что лучше, чем настоящая вещь, и хорошо обученная манера лучше, чем искренней, и деликатно сформировали лицо лучше, чем хороший-добродушный, и во всех других отношениях и вещах, установка и подобие над вечной истины,—пока, наконец, так как он вызывает чувство присуще различие между классом и классом, и вызывает все более или менее презренными, который не имеет социального статуса, так, чтобы любовь, радость или печаль клоуна смотрели как на не представляет интереса по сравнению с любовью и скорбью хорошо воспитанный человек;—только до сих пор, во всех этих несколькими способами, чувства, вызванные то, что называется "свободное воспитание" совершенно неблагоприятных для понимания благородное искусство; и именем которых приведен в чувство, вкус, Вкус, Смак,—во всех языках, свидетельствует о низости ее, ибо она подразумевает, что искусство дает лишь своеобразное удовольствие, аналогичной той, что получена от еды на вкус.

§ 7. Современное образование, не только в искусстве, но и во всех других вещах, относящихся к тому же стандарту, неизменно привило вкус в этом дурном смысле; оно привило щепетильность выбора без суждений, надменность манер без достоинства, утонченность привычек без чистоты, изящество выражения без искренности и стремление к красоте без любви; и современный "идеал" высокого искусства - это любопытное сочетание изящества и сдержанности гостиной с определенной долей классической чувственности. Нам потребовалось бы много времени, чтобы подробно рассуждать об этом последнем элементе и о тех странных уловках, с помощью которых пороку удастся сочетать его с тем, что кажется чистым и суровым; я бы предпочел предоставить читателю самому следить за влиянием в этом направлении статуй, бронзы и картин, которыми в настоящее время пользуются высшие круги Лондона и (особенно) Парижа; и это проявляется не столько в действительно прекрасных работах, сколько в множестве их грубых копий; берется самый широкий диапазон, от "Ариадны"

Даннэкера до "Влюбленного пастуха". и "Китайская пастушка" в хронометражном выпуске "Гостиной", жестко вопрошающая в каждом конкретном случае, насколько очарование искусства действительно зависит от некоторого обращения к низшим страстям. Давайте, например, подумаем, насколько точно снизилась бы стоимость изображения головы девушки работы Греза на рынке, если бы платье, которое сейчас оставляет грудь обнаженной, было поднято до шеи; и насколько в самой обычной литографии на какую—нибудь чрезвычайно популярную тему, — например, "Поучения дяди Тома" Евы, - чувство, которое, как предполагается, возбуждается демонстрацией христианства в юности, осложнено чувством, которое зависит от того, что у Евы изящная ножка и хорошо сшитая атласная туфелька; — и тогда, если бы у Евы была изящная ножка и хорошо сшитая атласная туфелька. полностью определив для себя, насколько велик этот элемент, подумайте дальше, может ли искусство, когда оно так часто (ибо часто, как он, несомненно, обнаружит) обращается к низшим страстям, достичь высшей степени достоинства или быть оценено по самым верным стандартам суждения. Ибо из всех причин, которые в наше время объединились, чтобы понизить ранг искусства, я считаю эту одной из самых фатальных; в то же время, можно задаться вопросом, насколько общество, в свою очередь, страдает от влияния, оказываемого на него искусствами, которые оно принижало. Мне кажется предметом глубочайшего интереса определить, как повлияли на европейские нации великие перемены, благодаря которым искусство снова стало способным деликатно потакать низменным страстям, как это было в худшие дни Рима; в какой степени, действительно, во все века падение наций может быть связано с достижением искусством именно этой стадии среди них. Я не имею в виду, что ни на одной из своих стадий оно не может быть использовано во зло, но, несомненно, египтянин, спартанец или норманнец не был подвержен искушению, которое постоянно предлагают изящные живопись и скульптура наших дней; и, хотя болезненное воображение могло бы дополнить несовершенный образ красоты цветным изображением на стене,^[20] или самые отвратительные мысли могут быть вызваны насмешливым варварством готической скульптуры, их жесткие очертания и грубое исполнение были свободны от всего тонкого коварства, которое сейчас наполняет покрасневшие холсты и округлый мрамор.

§ 8. Однако я не могу продолжить это расследование здесь. Для нашей настоящей цели достаточно отметить, что это чувство, само по себе столь приниженное, разветвляется на то, которого, хотя ни у кого нет причин стыдиться, ни у кого, с другой стороны, нет причин гордиться, а именно, на восхищение физической красотой человеческого облика, в отличие от выражения характера. Каждый может легко оценить достоинства правильных черт лица и хорошо сформированных конечностей, но требуется некоторое внимание, сочувствие и здравый смысл, чтобы обнаружить очарование мимолетного выражения или натренированного жизнью характера. Красота Бельвидерского Аполлона, или Венеры Медичи, совершенно осязаема для любой мелочной утонченной леди или утонченного джентльмена, хотя они бы ничего не заметили в лице старого, побитого непогодой Святого Петра или седовласой "бабушки Лоис". Знание того, что для создания этих правильных типов человеческого облика необходимо длительное изучение, превращает поверхностное восхищение в предмет страстного самодовольства; поверхностный зритель, восхищенный тем, что он может действительно и без лицемерия восхищаться тем, что потребовало долгих размышлений, полагает, что он наделен высочайшими критическими способностями, и легко позволяет увлечь себя рапсодиями об "идеале", которые, в конце концов, при тщательном рассмотрении буквально означают не что иное, как то, что у фигуры красивые икры и прямой нос.

§ 9. В том, что они на самом деле означают не что иное, как это, можно легко убедиться, понаблюдав за вкусом тех же людей в других вещах. Светская дама, которая напишет пять или шесть страниц в своем дневнике о воздействии на ее сознание того или иного "идеала" в мраморе, заставит свой стол в гостиной уставиться Прекрасными книгами, в которых гравюры изображают человеческий облик во всех возможных искажениях и аффектации; а знатока, который утром претендует на самый изысканный вкус в антиквариате, вечером можно будет увидеть в его кабинке оперы аплодирующим малейшим изящным жестам наименее скромной фигурки.

§ 10. Но даже это вульгарное стремление к физической красоте (вульгарное в самом глубоком смысле, ибо нет вульгарности лучше, чем вульгарность образования) было бы менее презренным, если бы оно действительно достигало своей цели; но, как и все чрезмерно затянувшиеся поиски, оно губит само себя. Физическая красота *является* благородной вещью, когда ее видят в совершенстве; но манера, с которой современные люди стремятся к своему идеалу, мешает им когда-либо по-настоящему увидеть то, к чему они всегда стремятся; ибо, требуя, чтобы все формы были правильными и безупречными, они позволяют или даже принуждают своих художников и скульпторов работать главным образом по правилам, изменяя свои модели, чтобы они соответствовали их предвзятым представлениям о том, что правильно. Когда такие художники смотрят на лицо, они уделяют ему внимание, необходимое не для того, чтобы разглядеть, какая красота уже заложена в его характерных чертах; но только для того, чтобы увидеть, как наилучшим образом его можно преобразовать в нечто, для чего они сами установили законы. Природа никогда не раскрывает свою красоту такому взору. Она хранит все, что у нее получилось лучше всего, глубоко запечатанным, пока к нему не будут относиться с почтением. Художнику, который чтит ее, она откроет откровение в лице уличного нищего; но в работе художника, который изменит ее, она сделает Порцию неблагородной, а Пердиту - лишенной грации.

§ 11. Не меньшее воздействие зло оказывает и на сознание обычного наблюдателя. Любитель идеальной красоты, со всеми его представлениями, ограниченными правилом, никогда не смотрит достаточно внимательно на черты, которые не подпадают под действие его закона (или каких-либо других), чтобы разглядеть в них внутреннюю красоту. Странная запутанность линий губ, и чудесные тени, и сторожевые огни глаз, и колеблющиеся очертания ресниц, и бесконечные переливы бровей, в которых воплощена высокая человечность, - все это невидимо для него. В конце концов он обнаруживает, что отброшен назад, со всем своим идеализмом, к львице бального зала, которую молодость и страсть могут отличить так же легко, как его высшая критическая наука; тогда как наблюдатель, привыкший воспринимать человеческие лица такими, какими их создал Бог, часто найдет столько же красоты на деревенской лужайке, сколько в самом величественном зале, и столько же в свободных креслах церковного придела, сколько на всех священных картинах Ватикана или Питти.

§ 12. Затем, далее, привычка пренебрегать обычной правдой и стремиться изменять ее так, чтобы она соответствовала фантазии наблюдателя, постепенно заражает разум во всех других его действиях; так что он начинает предлагать себе идеал в истории, идеал в общем повествовании, идеал в портрете и описании и во всем остальном, где правда может быть болезненной или неинтересной; с неизбежным результатом большей или меньшей слабости, порочности и бесполезности во всем, что делается или говорится, с желанием скрыть эту болезненную правду. И, наконец, даже когда истина не скрывается намеренно, приверженец

идеализма будет проводить свои дни в ложных и бесполезных рассуждениях, все время превознося себя в этом своем превосходстве над остальным человечеством. Современный немец, не обладающий ни изобретательностью, ни здравым смыслом, увидев стремнину на реке, немедленно посвятит остаток дня сочинению диалогов между влюбленными водными нимфами и несчастными моряками; в то время как человек истинной изобретательности, силы и здравого смысла вместо этого займется размышлениями о том, можно ли отбить концы камней в реке или сделать лодки на ней с более прочным днищем.

§ 13. Об этой последней низости ложного идеала, о жалкой трате времени, сил и доступного интеллекта человека на превращение, как я сказал выше, невинного времяпрепровождения в серьезное занятие, конечно, едва ли возможно в общих чертах описать даже основные проявления. Тщеславный и надменный проектов молодежи для будущей жизни; головокружение грезы ненасытной собственной экзальтации; недовольных мечтает о том, что могло быть или должно быть, вместо благодарен за понимание того, что это; литые об источниках интерес к бессмысленной фантастики, а не реальной человеческой истории люди вокруг нас; продление из века в век романтические исторические обманы, а не просеянная истины, радости, принятых в причудливые портреты сельских и романтической жизни в поэзии и на сцене, без малейшего усилия, чтобы спасти жизни сельского населения мира, из своего невежества и страданий; волнение чувств трудился воображение духов, фей, чудовищ и демонов, выдача в полной слепоте сердца и зрение истинного присутствия благодетельных или разрушительных духовных сил вокруг нас; в порядке, постоянным отказом от всех простых путей чувством и долгом, из-за страха потерять некоторые из склонение призрачных радостей, или вытаптывания несколько "Сопра ЛОР vanità, че номинальной персоной;" все эти различные формы ложного идеализма так запутался современного разума, который часто называют, я полагаю, как ни странно, практически, что по-настоящему я верю, там никто не идолопоклонство в наличии или коллектив настолько нечестивы, так как это наше идолопоклонство теней; я думаю, что из тех, кто приносил жертвы под дубы, тополя и вязы, потому что "тень его была хорошая," он может в любой мудрый будет более справедливо и сурово объявил, чем в США—"ветер, имеющий связал их своими крыльями, и они будут постыжены из-за их жертвы".[21]

[20] Иезекииль. xxiii. 14.

[21] Осия, глава iv. 12, 13 и 19.

ГЛАВА VI.

ОБ ИСТИННОМ ИДЕАЛЕ: —ВО-ПЕРВЫХ, ПУРИСТ.

§ 1. Итак, взглянув на основные способы, которыми воображение работает во зло, мы должны быстро отметить также основные направления, в которых его действие допустимо, даже при изменении или странном сочетании того, что привносится в его сферу.

Ибо до сих пор мы говорили так, как будто каждое изменение, умышленно произведенное воображением, было ошибкой; очевидно, подразумевая, что его единственной правильной работой было вызывать воспоминания о прошлых событиях и предвосхищать будущие в аспектах, которые выдержали бы самые суровые испытания историческим исследованием или абстрактным рассуждением. И в целом это, действительно, его самая благородная работа. Тем не менее, у него также есть свои собственные допустимые функции и определенные права на притворство, приукрашивание и причудливую аранжировку, неотъемлемые от его природы. Все, что естественно, в определенных пределах является правильным; и мы должны проявлять чрезмерную строгость, чтобы не лишать себя какой-либо освежающей или оживляющей силы, предназначенной быть в нас для нашей помощи.

§ 2. (А). Говоря выше об англиканском, или страстном идеале, было отмечено, что в нем есть определенная добродетель, зависящая от выражения его любовного энтузиазма. (Глава IV. § 10.)

(В). Говоря о стремлении к красоте как об одной из характерных черт высшего искусства, было также сказано, что существуют определенные способы показать эту красоту, собрав воедино, без изменения, тончайшие формы и выделив их мягким акцентом. (Глава III. § 15.)

(С). И когда мы говорили об истинном использовании воображения, было сказано, что нам могло бы быть позволено создавать для себя в невинных играх фей, наяд и других подобных вымышленных существ. (Глава IV. § 5.)

Итак, этот любовный энтузиазм, который стремится к красоте, достойной быть объектом вечной любви; это изобретательское мастерство, которое любезно отображает то, что существует вокруг нас в мире; и эта игровая энергия мысли, которая находит удовольствие в различных условиях невозможного, - это три формы идеализма, более или менее связанные с тремя тенденциями художественного мышления, которые я имел возможность объяснить в главе о природе готики в "Камнях Венеции". Там было указано, что окружающие нас вещи содержат смесь добра и зла, и некоторые люди выбрали добро и оставили зло (отсюда правильное название пуристов); другие приняли и добро, и зло вместе (отсюда правильное название натуралистов); а другие имели тенденцию выбирать зло и оставлять добро, которых я для удобства назвал сенсуалистами. Я не хочу сказать, что художники, изображающие фей и наяд, должны принадлежать к этому последнему и низшему классу или обычно выбирают зло и оставляют добро; но, тем не менее, существует странная связь между бесконечной игрой воображения и ощущением присутствия зла, которое обычно более или менее развито в тех творениях воображения, к которым мы должным образом применяем слово *Гротеск*.

По этой причине мы сочтем удобным распределить то, что мы должны отметить в отношении истинного идеализма, по трем разделам —

- А. Пуристский идеализм.
- В. Натуралистический идеализм.
- С. Гротескный идеализм.

§ 3. А. Пуристский идеализм.— Это является результатом нежелания людей, чьи нравы более чем обычно нежны и святы, размышлять о различных формах определенного зла, которые неизбежно проявляются в повседневных аспектах окружающего их мира. Они шарахаются от них, как от загрязнения, и пытаются создать для себя воображаемое состояние, в котором боли и несовершенства либо не существует, либо существуют в каком-то безграничном и ослабленном состоянии.

Однако, поскольку боль и несовершенство по вечным законам связаны с существованием, насколько это нам видно, стремление отбросить их неизменно указывает на сравнительную инфантильность ума и порождает инфантильную форму искусства. В общем, попытка наиболее успешна, когда она наиболее наивна, и когда невежество рисовальщика находится в некоторой откровенной пропорции к его невинности. Например, один из способов обработки, наиболее способствующий этому идеальному выражению, заключается в простом рисовании всего без теней, как если бы солнце было везде одновременно. Этого, при нынешнем состоянии наших знаний, мы не могли бы сделать с изяществом, потому что мы не могли бы сделать это без страха или стыда. Но художник тринадцатого века делал это без зазрения совести, не зная ничего лучшего, или, скорее, в некотором смысле, мы могли бы сказать, не зная ничего худшего. Однако на первый взгляд очевидно, что все представления о природе без зла должны быть либо идеалами будущего мира, либо ложными идеалами, если их понимать как представления о фактах. Их можно отнести только к ответвлениям истинного идеала, поскольку они понимаются как не что иное, как выражение личных привязанностей или надежд художника.

§ 4. Давайте возьмем один или два примера, чтобы ясно объяснить наш смысл.

Жизнь Анджелико почти полностью прошла в попытках представить себе существ, принадлежащих к другому миру. Благодаря чистоте жизни, обычной возвышенности мыслей и природной мягкости характера он был способен выражать священные чувства на человеческом лице так, как никто никогда не выражал их ни до, ни после. Чтобы провести более четкое различие между небесными существами и существами этого мира, он представляет первых облаченными в драпировки чистейшего цвета, увенчанными великолепием полированного золота и совершенно лишенными теней. Благодаря изысканному выбору жестов и расположению складок драпировки этот способ обращения дает, пожалуй, лучшее представление о духовных существах, которое способен сформировать человеческий разум. Следовательно, это истинный идеал;^[22] но способ, которым он достигается (будучи настолько механическим и противоречащим внешним проявлениям природы), неизбежно лишает тех, кто практикует его, возможности быть полными мастерами своего дела. Это всегда по-детски, но прекрасно в своей по-детски.

§ 5. Работы нашего собственного Стотарда являются примерами работы другого ума, исключительного по мягкости и чистоте, над простыми мирскими предметами. Кажется, что Стотард не мог постичь порочность, грубость или низменность; каждая из его фигур выглядит так, словно была скопирована с какого-то существа, которое никогда не питало недобрых мыслей и не позволяло себе неблагородных поступков. С этой огромной любовью к душевной чистоте у Стотарда соединяется любовь к простой физической гладкости и мягкости, так что он жил во вселенной мягкой травы и чистых фонтанов, нежных деревьев и камней, о которые не могла споткнуться ни одна нога.

Все это очень красиво и иногда может побудить нас к попытке сделать сам мир более похожим на концепцию художника. По крайней мере, среди его злобы, страданий и низости часто бывает облегчением взглянуть на грациозные тени и найти на мгновение компанию созданиям, полным только любви, радости и чести. Но совершенная истина в конце концов восстанет против частичной истины; помощь, которую мы можем получить от несущественного видения, будет лишь подобна той, которую мы можем иногда получить, утомленные, от запаха цветка или дуновения ветерка. При любой твердой помощи и постоянном использовании мы должны обращаться к более суровым реалиям; и что касается самого художника, то мы можем воспринять такую работу только как признак дружелюбного слабоумия. Это действительно идеально; но идеально, как прекрасный сон, на рассвете, до того, как проснутся способности. Кажущаяся полнота благодати никогда не может быть достигнута без значительной определенной фальсификации, а также упущений; камни, о которые мы не можем споткнуться, должны быть плохо нарисованными камнями; деревья, которые сами по себе мягкость, не могут быть деревьями из дерева; ни компании, в которых нет зла, компании из плоти и крови. Привычка фальсифицировать (с какой бы целью она ни преследовалась) всегда начинается со скуки и всегда заканчивается неспособностью; ничто не может быть более прискорбным, чем любая попытка Стотхарда выразить факты за пределами его собственной сферы мягкого пафоса или изящного веселья, и нет ничего более неразумного, чем стремление к подобной идеальности любого художника, способного передать более искреннюю правду.

§ 6. Я вспоминаю другой интересный пример идеальности того же корня, но относящийся к другой его ветви, в работах молодого немецкого художника, которые я видел некоторое время назад в лондонской гостиной. Он путешествовал по Италии и привез домой портфель с набросками, одинаково замечательными своей точностью и чистотой. Каждый из них представлял собой кропотливое и точное исследование какого-то конкретного места. Каждый коттедж, каждый утес, каждое дерево на выбранном месте были нарисованы; и нарисованы с ощутимой искренностью портрета, и в то же время в таком духе, что невозможно было представить, что какой-либо грех или несчастье когда-либо присутствовали в одной из изображенных им сцен; и вулканические ужасы Радикофани, губительный мрак Понтинес и безграничное уныние Кампаньи стали под его рукой лишь различными проявлениями Рая.

Было очень интересно наблюдать за мельчайшими исправлениями или упущениями, с помощью которых это было сделано. Привести в порядок черепицу на крыше коттеджа; настоять на виноградных листьях у окна, чтобы тень, падающая от них, естественным образом скрывала дыру в стене; нарисовать все цветы на переднем плане, не затрагивая сорняки; нарисовать все складки белых облаков и не затрагивать складки черных; выделить изящные ветви деревьев и, так или иначе, отвлечь взгляд от тех, которые были нескладными; придать каждой крестьянской девушке, чье лицо было видно, выражение ангела, и каждой крестьянке, чье лицо было видно, придать выражение ангела. тот, кто был повернут спиной с осанкой принцессы; наконец, придать общий вид света, четкой организации и безмятежной жизненности каждой черте пейзажа; - таковы были его ухищрения и таковы его прелести. Невозможно было не проникнуться глубоким сочувствием к духу такого художника, и это был справедливый повод для благодарности за то, что ему было позволено путешествовать по Италии с таким другом. Но, тем не менее, его работа имела свои строгие ограничения и признаки вечной неполноценности. Всегда успокаивающий и трогательный, он никогда не мог быть возвышенным, никогда совершенным или завораживающе красивым; ибо узкий дух исправления не мог полностью проявиться ни в одной сцене; спокойная жизнерадостность,

исходившая от тени кипариса, и искаженность оливы не могли сравниться ни с яркостью неба, которое они пронзали, ни с мягкостью цветка, который они несли: при каждой печали, от которой отворачивалось его сердце, он терял утешение; при каждом страхе, которому он не осмеливался противостоять, он терял часть своей стойкости; неприкрытый размах грозowych туч, которые он не мог скрыть, приводил его в восторг. прекрасная свобода скользящего дождя и мерцающего солнечного луча утонула в приятной прямоте и пристойном формализме; и перед глазами, которые отказывались быть ослепленными или затемненными, часы заката не обращали внимания на свои лучи, и туманы Апеннин напрасно расстилали свои голубые вуали.

§ 7. К этому врожденному недостатку и узости охвата добавился еще один недостаток, заключавшийся в том, что эта работа не давала полезного представления о фактическом положении дел в стране, которую она якобы рассматривала. В нем не только отсутствовали все высшие элементы красоты, но и он был совершенно недоступен для обучения любого рода, кроме того, которое существует в приятности чистых эмоций. И учитывая, сколько труда было потрачено на серию рисунков, нельзя было не подвергнуть серьезной критике, а также и частичному презрению тот факт, что человек с приятными чувствами и значительной интеллектуальной мощью тратил свою жизнь на декларирование своих собственных мелких благочестий и приятных мечтаний, оставляя бремя человеческого горя без внимания; и силу Божьих судов без признания; и, в то время как бедная Италия лежала раненая и стонала у его ног, проходи мимо со священническим спокойствием, чтобы белизна его приличного одеяния не была запятнана неосвященной кровью.

§ 8. О нескольких других формах пуризма мне придется поговорить позже, особенно о той, что представлена в пейзажах ранних религиозных художников; но пока этих примеров достаточно, чтобы показать общий принцип, согласно которому чистейший идеал, хотя и в некоторой степени истинен, поскольку он проистекает из истинных стремлений серьезного ума, все же неизбежно во многих вещах несовершенен или заслуживает порицания *ивсегда* свидетельствует о некоторой степени слабости ума, стремящегося к нему. Но, с другой стороны, следует отметить, что полное презрение к этому пуристскому идеалу является признаком гораздо большей слабости. Множество мелких художников, неспособных вообще ни к какому благородному чувству, но смутно знакомых с техническими особенностями школ, насмеваются над искусством, глубины которого они не могут постичь, и мотивы которого они не могут постичь, но в котором они могут легко обнаружить несовершенства и высмеять простоту. Так бедный фумигатор Фузели, чье искусство состоит из мишуры сцены и паники детской, презрительно отзываясь об имени Анджелико как о "более дорогом святости, чем искусству". И значительная часть сопротивления благородному движению прерафаэлитов наших дней была оказана людьми, которые полагают, что вся функция художника в этом мире состоит в том, чтобы наносить цвет большой кистью и окружать чешуйчатый белый битумно-коричневым; людьми, все способности мозга, души и сочувствия которых, усердно применяемые до конца их жизни, не позволили бы им, наконец, нарисовать хотя бы один из листьев крапивы в нижней части картины Ханса "Свет мира".[23]

§ 9. Поэтому, наконец, следует помнить, что пуризм всегда благороден, когда он *инстинктивен*. Это не самое великое, что можно сделать, но, вероятно, это самое великое, что может сделать человек, который это делает, при условии, что это исходит от его сердца. Верно, это признак слабости, но не от нас зависит, будем ли мы слабыми или сильными; и есть

определенная сила, которая может быть доведена до совершенства только в слабости. Если он работает в смирении, страхе перед злом, стремлении к красоте и искренней чистоте целей и мыслей, он будет производить хорошие и полезные вещи; но он должен быть очень осторожен, чтобы не считать себя выше своих собратьев, потому что он замкнулся в этой спокойной и уединенной сфере. Его единственная безопасность заключается в осознании того, что он, напротив, *меньше* своих собратьев, и в постоянном стремлении, насколько это в его силах, расширить свою хрупкую ограниченность в направлении великого натуралистического идеала. Вся группа современных немецких пуристов потеряла себя, потому что они основывали свою работу не на смирении и не на религии, а на маленьком самомнении. Неспособные понять великих венецианцев или любых других мастеров истинной силы воображения, питавшие свой разум слабой поэзией и ложной философией, они считали себя лучшими и величайшими из людей искусства и надеялись основать новую школу живописи на благочестивом плагиате и утонченной гордыне. Поначалу трудно решить, что более бесполезно, духовное жеманство мелкого немца или композиция и светотень мелкого англичанина; в целом, однако, последнее имеет наименьший вес, поскольку псевдорелигиозный художник должен, в любом случае, проводить большую часть своего времени в размышлениях о торжественных предметах и рассматривании почтенных моделей; иногда он может даже отбрасывать немного полезного отраженного света или трогать сердце приятным эхом.

[22] Как отмечалось выше в главе. IV § 20.

[23] Не то чтобы прерафаэлиты были движением пуристов, это строгие натуралисты; но его неудачливые противники, которые не знают ни что такое природа, ни что такое пуризм, ошибочно приняли простую природу за болезненный пуризм и поэтому выступили против него.

ГЛАВА VII.

ОБ ИСТИННОМ ИДЕАЛЕ: —ВО-ВТОРЫХ, НАТУРАЛИСТ.

§ 1. Теперь мы переходим к рассмотрению той центральной и высшей ветви идеального искусства, которая занимается просто вещами такими, какие они есть, и признает во всех них в равной степени зло и добро. Следовательно, вопрос заключается в том, как искусство, представляющее вещи просто такими, какие они есть, вообще может называться идеальным. Насколько оно соответствует требованиям, изложенным в главе. III. § 4, как обязательный для всего великого искусства, что оно должно быть изобретательным и продуктом воображения? Оно в высшей степени соответствует ей благодаря той силе организации, которую я долго и с большим трудом пытался точно определить в главе об ассоциативном воображении во втором томе. Иными словами, принимая слабости, недостатки и неправильности во всем, что он видит, он так размещает и гармонизирует их, что они образуют благородное целое, в котором несовершенство каждой отдельной части не только безвредно, но и абсолютно необходимо, и все же в котором все хорошее, что есть в каждой отдельной части, должно быть полностью проявлено.

§ 2. Это действие истинного идеализма справедливо от малейших вещей к величайшим. Например, при расположении мельчайших цветочных масс ложный идеалист или даже пурист полагается на совершенствование каждого отдельного оттенка и, насколько это возможно, доводит их все до дорогостоящего блеска; но натуралист берет самые грубые и тусклые цвета окружающих его предметов и так переплетает их и противопоставляет друг другу, что они становятся более прекрасными, чем если бы все они были яркими. Так и в обращении с человеческой формой. Натуралист примет его таким, каким он его найдет; но с такими примерами более или менее возвышенной красоты, которые его картина может рационально признать, он будет ассоциировать низшие формы, чтобы не только выделить те, которые наиболее красивы, но и ясно показать, что хорошего есть в самих низших формах; наконец, используя такую меру абсолютного зла, которая обычно присутствует в природе, как для обучения, так и для контраста.

В "Поклонении волхвам" Тинторета Мадонна - не королева на троне, а прекрасная девушка, полная простоты и почти детской нежности. Ей противостоят (как Волхвы) два самых благородных и вдумчивых венецианских сенатора в глубокой старости — предельное мужественное достоинство в его упадке соседствует с предельной женской простотой в ее расцвете. Крутые лбы и утонченные черты дворян, опять же, противопоставляются голове слуги-негра и индейца, которые, однако, благородны в своем роде. На другой стороне картины изящество мадонны еще больше усиливается за счет контраста с самодельной фермерской служанкой, опирающейся на корзину. Все эти фигуры находятся в покое: снаружи видно, как галопом приближается отряд слуг Волхвов.

§ 3. Я привожу эту картину, заметьте, не как пример идеальной концепции религиозного сюжета, а как пример общего идеального отношения к человеческому облику; особенность которого в том, что красота каждой фигуры проявляется предельно, в то время как все же, взятая по отдельности, Мадонна - неизменный портрет венецианской девушки, Волхвы - неизменные венецианские сенаторы, а фигура с корзиной - неизменная рыночная торговка Местре.

И чем более великим мастером является идеал, тем более точно в *портретной* живописи всегда будут проявляться его индивидуальные фигуры, тем тоньше и смелее его искусство гармонии и контраста. Это универсальный принцип, общий для всего великого искусства. Подумайте у Шекспира, как принц Генрих противопоставляется Фальстафу, Фальстаф - Мелководью, Титания - Низине, Корделия - Реган, Имоджин - Клотен и так далее; в то время как все более заурядные идеалисты презирают натурализм и шокированы контрастами. Дело в том, что человек, который вообще может видеть истину, видит ее целиком и не желает и не осмеливается исказить ее.

§ 4. Очевидно, что в *рамках* этого верного идеализма, и только как одно из его ответвлений, будет организовано представление человеческой формы и разума в совершенстве, когда это совершенство рационально предполагается или вводится, то есть в высших персонажах истории. Неосторожная привычка ограничивать термин "идеальный" такими изображениями и не понимать, что несовершенные изображения должны быть *столь же* идеальными на своем месте, значительно усилила смущение и умножила ошибки художников.^[24] Терсит *столь же* идеален, как Ахилл, а Алекто - как Елена; и, более того, все благородство прекрасного идеала зависит от того, что он *столь же* вероятен и естествен, как и уродливый, и имеет в себе, иногда или частично, как недостатки, так и фамильярности. Если следующий художник, который

пожелает проиллюстрировать характер гомеровского Ахиллеса, изобразит его разделяющим свинные отбивные для Улисса,^[25] он позволил бы публике понять гомеровский идеал лучше, чем это удавалось на протяжении нескольких столетий. Ибо следует иметь в виду, что *натуралистический идеал* всегда в полной мере обладает силой, выраженной этими двумя словами. Она натуралистична, потому что изучается с натуры, и идеальна, потому что ментально устроена определенным образом. Ахиллес должен быть изображен разделяющим свинные отбивные, потому что это была одна из вещей, которые природа Ахиллеса предполагала в его действиях: он не мог быть показан полностью как Ахиллес, если бы его не показывали за этим занятием. Но он сделает это в то время и в том месте, которые выберет Гомер.

§ 5. Итак, теперь рассмотрим основные выводы, которые следуют из этих двух условий, всегда присущих искусству такого рода. Во-первых, это должно быть взято прямо с натуры; это должно быть простое повествование о чем-то, что видел художник или писатель. В этом главное практическое различие между высшими и низшими художниками; различие, которое я ощущаю все больше и больше с каждым днем, когда посвящаю изучению искусства. Все великие люди видят то, что они рисуют, до того, как они это нарисуют, — видят это совершенно пассивно, — не могут не видеть этого, даже если бы захотели; мысленным взором или физически, не имеет значения; очень часто ментальное видение, я полагаю, у людей с воображением яснее, чем физическое; но это видение того или иного рода — вся сцена, персонаж или происшествие проходят перед ними как бы вторым зрением, хотя бы они того или нет, и требуют от них нарисовать это так, как они это видят; они не осмеливаются, под мощью его присутствия, изобразить это так, как они это видят. изменить^[26] одну черту из этого, когда они это записывают или закрашивают; для них это в своем роде и степени всегда истинное видение или Апокалипсис, и оно неизменно сопровождается в их сердцах чувством, соответствующим словам: "Напиши то, что *ты видел*, и то, что *есть*".

И вся сила художника или поэта в правильном описании того, что мы называем идеальной вещью, зависит от того, является ли она для него не идеальной, *ареальной* вещью. Ни один человек никогда не творил и никогда не будет работать хорошо, кроме как с точки зрения реальности или веры; и все, что мы называем идеальным в греческом или любом другом искусстве, потому что для нас это ложь и фантазия, было для создателей этого истинным и существующим. Герои Фидия — это просто изображения таких благородных человеческих личностей, которых он видел каждый день, а боги Фидия — это просто изображения таких благородных божественных личностей, в существование которых он полностью верил и которые действительно видел в ментальном видении. Поэтому я сказал во втором предисловии к "Семи светильникам архитектуры": "Всякое великое искусство представляет то, что оно видит или во что верит; ничего невидимого или неподтвержденного".

§ 6. И именно потому, что это всегда то, что он видит или во что верит, во всех высоких и истинных идеалах есть отмеченный выше особый характер, почти безошибочный во всех высоких и истинных идеалах, которые были как бы изучены с натуры и включали неожиданно знакомые фрагменты и близкую *конкретную* живопись, которые никогда бы не были допущены или даже помыслены, если бы художник не рисовал либо из телесной жизни, либо из жизни веры. Например, кентавр Данте, Хирон, разделяющий себе бороду стрелой, прежде чем он сможет заговорить, — это вещь, до которой ни один смертный никогда бы не додумался, если бы он на самом деле не видел, как кентавр это делает. Они могли бы создавать красивые тела мужчин и лошадей всеми возможными способами на протяжении всей псевдоидеалистической

жизни, и все же никогда не мечтали ни о чем подобном. Но настоящий живой кентавр действительно промелькнул в мозгу Данте, и он увидел, как тот это сделал.

§ 7. И из-за этой реальности великие идеалисты отваживаются на всевозможные поступки, которые для псевдоидеалистов являются "пошлостью". Нет, *рисковать* - неправильное слово; у великих людей нет выбора в этом вопросе; они не знают и не заботятся о том, являются ли вещи, которые они описывают, вульгарностью или нет. Они *видели* их: это факты дела. Если бы они просто сочинили то, что описывают, они могли бы по своему желанию отказаться от этого обстоятельства или добавить то. Но они ее не сочиняли. Она пришла к ним готовой; она произвела на них слишком сильное впечатление, чтобы думать, что в ней вульгарного, а что нет. Возможно, для кентавра было бы очень неправильно иметь такую густую бороду, но так оно и было. И, следовательно, среди различных готовых тестов истинного величия нет ничего более надежного, чем это смелое обращение к подлым и малым вещам — подлым и незначительным, то есть к подлым и ничтожным умам; но, когда ими пользуются великие люди, очевидно, что это часть благородного целого, которое авторитетно присутствует перед ними. Таким образом, в высшей поэзии, как частично отмечалось выше в первой главе, нет столь знакомого слова, но великий человек извлечет из него пользу, или, скорее, оно принесет пользу ему и достигнет какой-то цели, для которой никакое другое слово не подошло бы так же хорошо.

§ 8. Обычный человек, например, был бы сильно озадачен, применив слово "щенок" к кому-либо с целью польстить ему. В этом термине есть определенная свежесть и энергия, которые придают ему привлекательность; но на первый взгляд кажется трудным использовать его в качестве комплимента. Если человек, о котором говорится, принц, трудность, кажется, возрастает; и когда, далее, его в один и тот же момент называют "щенком" и рассматривают как героя, кажется, что обычный идеалист вполне может быть поставлен в тупик. Но послушайте, как это делает Шекспир:—

"Призовите его воинственный дух,
И дух вашего двоюродного дедушки, Эдуарда Черного принца,
Который на французской земле разыграл трагедию,
Нанеся поражение всей мощи Франции,
В то время как его самый могущественный отец на холме
Стоял, улыбаясь, и смотрел, как его львенок
Питается кровью французской знати".

Таким образом, обычный идеалист был бы весьма встревожен при мысли о том, чтобы включить название улицы в Париже — Соломенная улица -Rue de Fouarre - в описание высочайших небес. Не такой Данте,—

"За гранью ты можешь увидеть пылающий блеск
Исидора, Беды и того Ришара,
Который был погружен в созерцание больше, чем человек.
И тот, от кого ко мне возвращаются твои взгляды,
был духом, который в суровых
Глубоких размышлениях часто думал, что смерть держится слишком далеко.

Это вечный свет Сигье,
Который, пока жил на улице Фуарр,
Доказывал ненавистные истины самым надменным ушам".
Кейли.

Какое значение имело для Данте, там, на небесах, считала ли его толпа внизу вульгарным или нет! Сигьер*читал* на Соломенной улице; это был факт, и он должен был сказать об этом, и на этом все закончилось.

§ 9. В самом деле, возможно, нет большего признака врожденной и *настоящей* вульгарности ума или ущербного образования, чем недостаток силы для понимания универсальности идеальной истины; отсутствие сочувствия к колоссальной хватке этих интеллектов, в которых так много божественного, что для них нет ни малого, ни большого; но с равным и непредвзятым видением они воспринимают всю совокупность мира — Строу-стрит и седьмое небо — в одно и то же мгновение. Определенная доля этого божественного духа видна даже в низших примерах всех истинных людей; это, действительно, возможно, самый ясный критерий их принадлежности к истинной и великой группе, когда они постоянно прикасаются к тому, что большинству кажется вульгарностью. Чем выше стоит мужчина, тем более непонятным для него становится слово "вульгарный". Вульгарный? эта бедная фермерская девочка Уильяма Ханта, выросшая в конюшне, надела свое воскресное платье и приколола свой лучший чепец из зеленой с красным подушечки для булавок! Это не так; она может быть прямо на пути к тем высоким небесам и после этого вечно сиять как одна из звезд на небосводе. Более того, даже та дама в атласном корсаже, которая положила руку на балюстраду, чтобы показать это, и ее глаза подняты к небу, чтобы показать их; и спортсменов, размахивающий ружьем для устрашения зверей и демонстрирующий свое безупречное платье на радость мужчинам, благодаря самой своей нищете и тщеславию удерживаются в мыслях великого художника на печальном уровне, несколько выше вульгарности. Только когда второстепенный художник берет их на свой мольберт, они становятся тем, за что вселенная должна стыдиться.

Мы можем отмахнуться от этого вопроса о вульгарности просто и немногословно, по крайней мере, в том, что касается искусства. *Всей правде*, какой бы банальной она ни была, никогда не бывает пошлости. Она может быть неважной или болезненной. Она не может быть вульгарной. Вульгарность заключается только в сокрытии правды или в притворстве.

§ 10. "Хорошо, но, - (в этот момент читатель спрашивает с сомнением), - если тогда ваш великий центральный идеалист состоит в том, чтобы показать всю правду, как низкую, так и прекрасную, принимая ее таким пассивным способом, что становится со всеми вашими принципами отбора и расстановки в нужном месте, о которых вы говорили до конца вашего четвертого абзаца? Как Гомер может заставить Ахилла нарезать свиные отбивные "только в то время, которое выберет Гомер", если у Гомеранет выбора, кроме как просто увидеть, как это делается, и спеть это так, как он это видит?" Ведь выбор, как и видение, *проявляется* Гомеру. Видения приходят к нему в выбранном порядке. Выбрали для него, не *по* его, но все же полного видимого и изысканный выбор, как и сладкий и прекрасный сон придет к сладким и прекрасным человеком, так что, в некотором смысле, они, можно сказать, сами выбрали свой сон, и написал это; и все же они не могли помочь мечтали именно так, а не иначе. Таким образом, именно таким образом, во всех результатах истинной изобретательской силы вся гармония сделанного кажется такой, как

будто оно было создано по самым изысканным правилам. Но тому, кто это сделал, это представилось именно так, и его воля, и знания, и личность на мгновение пропали даром; он стал просто писцом и записывал то, что слышал и видел.

И все попытки создавать вещи подобного рода с помощью правил или мысли, а также все попытки исправить или перестроить первый порядок видения не являются изобретательскими; напротив, они игнорируют и отрицают изобретение. Если какой-либо человек, видя определенные формы, нанесенные на холст, силой своего разума определяет, что определенные изменения, произведенные в них, исправят или усилят их, это не только необычно, но и противоречит изобретению, которое должно быть произвольным возникновением определенных форм или фантазий в уме в том порядке, в котором они должны быть изображены. Таким образом, знание правил и проявление рассудительности имеют тенденцию сдерживать и запутывать фантазию в ее течении; так что из этого следует, что в точной пропорции к тому, что мастер знает что—либо о правилах добра и зла, он, вероятно, будет не изобретателем; и в точной пропорции к тому, что он занимает более высокое положение и обладает более благородной изобретательной силой, он будет знать меньше правил; не презирая их, а просто чувствуя, что между ним и ними нет ничего общего, — что снами нельзя управлять, — что по мере того, как они приходят, их нужно ловить, и их нельзя поймать. в любой другой форме, кроме той, в которой они проявляются; и что он с таким же успехом мог бы попытаться привести радуугу к правильному виду или сделать зарубки на крыльях мотылька, чтобы удержать ее, как и в любой разумной попытке изменить с помощью правила формы произвольного видения.

§ 11. И то, что по причине, которую мы таким образом предвидели, на самом деле таково повсеместно. Исключений нет. Великие люди никогда не знают, как или почему они что-то делают. У них нет правил; они не могут понять природу правил; обычно они даже не знают, что в том, что они делают, лучше или хуже: для них все это одно и то же; они не могут удержаться от того, чтобы не сказать или не сделать, — одна часть этого так же хороша, как и другая, и ничто из этого (какимкажется) многого не стоит. В тот момент, когда любой человек начинает говорить о правилах, в каком бы искусстве он ни был, вы можете считать его второсортным человеком; а если он *много* говорит о них, он третьесортный художник или вообще не художник. Из *этого* правила нет исключений ни в одном искусстве; но, возможно, его лучше проиллюстрировать в музыкальном искусстве, чем в живописи. На днях я случайно наткнулся на работу Де Стендаля "Истории Гайдна, Моцарта и метастазов", более полную здравого смысла, чем любая книга об искусстве, которую я когда-либо читал; хотя по случайным упоминаниям живописи я вижу, что знания автора в ней искажены и ограничены элементами общего преподавания в окружающих его школах; и поэтому я еще не рассматривал то, что он отдельно написал о живописи. Но один или два отрывка из этой книги о музыке близки к нашей нынешней цели.

"Контрапункт связан с математикой: дурак, обладающий терпением, становится в ней респектабельным ученым; но для гения, мелоди, в нем нет правил. Ни одно искусство не лишено до такой степени принципов создания прекрасного. Тем лучше для него и для нас. Чимароза, когда впервые в Праге исполнялся его номер "Pria che spunti" в "ciel l'Aurora", никогда не слышал, чтобы педанты говорили ему: "Ваш номер прекрасен, потому что вы следовали такому-то правилу, установленному Перголезе в таком-то из его номеров; но было бы еще прекраснее, если бы вы соответствовали другому правилу, от которого Галлаппи никогда не отклонялся".

Да: "тем лучше для него и для нас"; но я верю, что скоро наступит время, когда мелодия в живописи будет понята не меньше, чем в музыке, и когда люди обнаружат, что и там у великих мелодистов нет правил и не может их быть, и что в этом, как и в звуке, "нет предписаний для создания прекрасного".

§ 12. И снова. "Вот, мой друг, пример того простого способа ответа, который многих смущает. Кто-то спросил его (Гайдна) о *причине* использования гармонии - о том, что отрывок назначается одному инструменту, а не другому; но все, что он когда-либо отвечал, было: "Я исполнил это, потому что это хорошо получается". "Далее Де Стендаль рассказывает анекдот о Гайдне; я полагаю, он хорошо известен, но настолько подходит для нашей цели, что я его повторяю. Гайдн согласился дать несколько уроков контрапункта английскому дворянину. "Для нашего первого урока, — сказал ученик, уже обученный искусству, одновременно доставая из кармана четверостишие Гайдна, - для нашего первого урока, не могли бы мы изучить это четверостишие; и не могли бы вы объяснить мне причины некоторых модуляций, которые я не могу полностью одобрить, потому что они противоречат принципам?" Гайдн, немного удивленный, заявил, что готов ответить. Аристократ начал; и при первых же мерах нашел повод для возражений. Гайдн, *который постоянно изобретали* который вовсе не был педантом, чувствовал себя очень смущенным и всегда отвечал: "Я сделал это, потому что это произвело хороший эффект. Я поместил этот отрывок здесь, потому что он хорош". Англичанин, рассудивший, что эти ответы ничего не доказывают, возобновил свои доказательства и продемонстрировал ему, приведя очень веские доводы, что его цитата ни на что не годна. "Но, милорд, тогда расположите это четверостишие по своему усмотрению, играйте так, и вы увидите, какой из двух способов лучший". "Но почему ваш лучший противоречит правилам?" "Потому что он самый приятный". дворянин ответил. Наконец Гайдн потерял терпение и сказал: "Я вижу, милорд, это вы так добры, что даете мне уроки, и, право же, я вынужден признаться вам, что не заслуживаю такой чести". Сторонник правил удалился, все еще удивленный тем, что, следуя правилам до буквы, нельзя безошибочно создать "Матримонио Сегрето".

Этот анекдот, независимо от того, правдив он во всех отношениях или нет, по своей тенденции наиболее поучителен, за исключением того, что из него делается *один* ложный вывод или допущение, а именно, что хорошее сочинение может *противоречить* правилам. Это может противоречить определенным принципам, которые по невежеству считаются общими; но каждое великое сочинение находится в совершенной гармонии со всеми истинными правилами и включает в себя тысячи слишком тонких, чтобы ухо, глаз или мысль могли их проследить; тем не менее, можно с бесконечным удовольствием и пользой рассуждать об этих принципах, когда дело однажды сделано; только все наши рассуждения не позволят никому сделать что-то подобное, потому что все рассуждения бесконечно далеки от божественного инстинкта. Таким образом, мы можем мудро рассуждать о том, как пчела строит свой гребень, и извлечь пользу, выяснив некоторые вещи об углах его наклона. Но пчела ничего не знает об этих вещах. Он строит свою гребенку гораздо более неизбежным способом. И все мастера, от пчелы до Поля Веронезе, работают с этой ужасной, вдохновенной бессознательностью.

§ 13. Я только что сказал, что из *этого* закона нет исключений, что великие люди никогда не знали, как и почему они что-то делают. Конечно, такое широкое заявление следует делать только с осторожностью; но я много видел художников разных мастей и всегда обнаруживал, что знание правил и внимание к ним настолько *точны* в обратном соотношении к силе художника, что я сам не сомневаюсь, что закон постоянен, и что ничтожество людей может быть

тригонометрически оценено по тому вниманию, которое они уделяют в своих работах принципам, особенно принципам композиции. Обычно великие люди говорят о "*попытке* сделать" то или иное, подобно тому, как ребенок рассказывает о чем-то, что он видел, но не может произнести. Таким образом, говоря о рисунке, гравюру которого я привел далее (сцена на Сен-Готардском[27]), Тернер спросил, видел ли я "ту грудку камней, которую я *пытался* изобразить"; и Уильям Хант, когда я однажды спросил его, когда он рисовал, почему он выбрал такой-то цвет, ответил: "Я не знаю; я просто *стремлюсь* к этому"; и Тернер, и он сам, и все другие известные мне люди, которые умели рисовать, всегда говорили и продолжают говорить одинаково; без какого-либо эгоистичного ограничения своих знаний, но в чистой простоте. В то время как все люди, которых я знаю, которые *не* умеют рисовать, готовы привести достойные восхищения доводы во всем, что они сделали; и могут самым убедительным образом показать, что Тернер неправ, и как его можно улучшить.

§ 14. И в этом причина несколько странной, но очень ощутимой истины о том, что китайцы, индийцы и другие полудоминированные нации умеют раскрашивать лучше, чем мы, и что индийская шаль или китайская ваза все еще неподражаемы нам в изобретении цвета. Это происходит из-за их великолепного незнания всех правил; чистые и истинные инстинкты играют и делают свое дело — инстинкты настолько тонкие, что малейшее искажение или сжатие ломает или притупляет их; и в тот момент, когда мы начинаем учить людей каким-либо правилам относительно цвета и заставляем их делать то или иное, мы подавляем инстинкт вообще навсегда. Следовательно, до сих пор было реальной необходимостью, чтобы обрести силу окрашивания, чтобы нация была полудикой: в двенадцатом и тринадцатом веках каждый мог краситься; но нами правили и узаконили серый цвет в пятнадцатом; — лишь немного соленой простоты их морской природы в Венеции все еще сохраняло их драгоценную, моллюскообразную пурпурность и мощь; а теперь это ушло; и никто нигде не может краситься, кроме индусов и китайцев; но это не обязательно должно быть так, и не будет так долго; ибо через некоторое время люди обнаружат, что их морская природа все еще полна соли. осознайте свою ошибку и перестаньте говорить о правилах цвета, и тогда все снова будут краситься так же легко, как сейчас говорят.

§ 15. Таким образом, учитывая обычно пассивный или инстинктивный характер правильного изобретения, можно спросить, каким образом эти неуправляемые инстинкты могут быть практически использованы в исторической или поэтической живописи, особенно исторической, в которой должны быть представлены данные факты. Просто благодаря чувству и самоконтролю всего человека, а не контролю над конкретной фантазией или видением. Тот, кто приучает себя в своей повседневной жизни искать суровые факты во всем, что он слышит или видит, снова увидит эти факты благодаря произвольной силе воображения в их самых благородных ассоциациях; а тот, кто ищет легкомыслия и ошибок, снова увидит легкомыслие и фальсификации в снах. Таким образом, если, читая историю с целью нарисовать по ней картину, художник строго ищет точные обстоятельства каждого события; как, например, определение точного места на земле, на котором упал его герой, то, как он должен был смотреть в тот момент, на какой высоте находилось солнце (по часам дня) и то, как свет должен был падать на его лицо, действительное количество и индивидуальность людей, находящихся рядом с ним в тот момент, и такие другие достоверные детали, устанавливая их и останавливаясь на них, без малейшей заботы о какой-либо желательности или поэтической уместности в них, — но ради их собственной истины; тогда эти истины впоследствии восстанут и составят основу его образного видения, усовершенствованные и объединенные, как может научить его

вдохновение. Но если, читая историю, он не принимает во внимание эти факты, а думает только о том, как все это могло бы произойти наиболее красиво, должным образом и впечатляюще, тогда не остается ничего, кроме красоты и уместности, которые формируют основу его будущего воображения, и весь его идеал становится ложным. Итак, в высшей, или выразительной, части работы все ее достоинство зависит от его способности оставить свою собственную личность и последовательно проникать в сердца и мысли каждого человека; и во всем этом он по-прежнему пассивен: собирая истину, он пассивен, не определяя, какой должна быть истина, которую нужно собрать; и в последующем видении он пассивен, неопределяя, какой должна быть истина, но так, как того пожелают его мечты; только в соответствии с его собственным благородством его способность проникать в сердца благородных людей и общий характер его деятельности зависят от его способности проникать в сердца благородных людей. мечтай о них.[28]

§ 16. Из всего этого, очевидно, следует, что великий идеалист никогда не может быть эгоистом. Вся его сила зависит от того, что он теряет зрение и ощущение своего собственного существования и становится простым свидетелем и зеркалом истины, и записывающим видения, — всегда пассивным во взгляде, пассивным в высказывании, — постоянно сокрушаясь о том, что он не может полностью отразить или ясно выразить все, что он видел. Ни в коем случае не гордое состояние для мужчины. Но человек, у которого нет изобретательности, всегда наводит порядок, и приводит мир в порядок, и чинит, и украшает, и превозносит себя за свои поступки как высшего во всех отношениях.

§ 17. Остается открытым вопрос, в каких основных направлениях эта идеальная способность должна проявляться с наибольшей пользой для человечества?

Этот вопрос, однако, не входит в задачи нашей настоящей работы, которая касается только пейзажной живописи; он должен быть одним из тех, которые оставлены открытыми для размышлений читателя и для дальнейшего изучения в другом месте. Я кратко отмечу один или два существенных момента.

В главе IV. § 5. было сказано, что одной из первых функций воображения является перемещение по сценам истории и заставление фактов снова стать видимыми. Но в письменной истории так мало свидетельств такой силы, что неудивительно, что до сих пор ее не было в живописи. Насколько я знаю, в мире не существует ни единого примера хорошей исторической картины (то есть такой, которая, учитывая необходимую тусклость искусства по сравнению с природой, все же отвечает в нашем сознании почти тем же целям, которым отвечал бы вид реального события); причина в универсальном стремлении получить *эффекты* вместо фактов, уже показанных как корень ложного идеализма. Истинного исторического идеала, основанного на смысле, правильности знания и цели полезности, еще не существует; его создание - это задача, которую может поставить перед собой завершающийся девятнадцатый век.

§ 18. Следует отметить еще один момент. Я не настаиваю, как читатель, возможно, понял в последнее время, на различии между исторической и поэтической живописью, потому что, как отмечалось в 22-м параграфе третьей главы, всякая великая живопись должна быть и той, и другой.

Тем не менее, в целом должно существовать определенное различие между людьми, которые, подобно Горацію Верне, Давиду или Доменико Тинторете, посвятили бы себя более или менее

графическому изображению внешних истин проходящих событий — сражений, советов и т. Д. — Своего времени (которые, предполагая, что они достойно выполняют свою миссию, стали бы, собственно говоря, историческими или повествовательными художниками); и людьми, которые искали в сценах, возможно, менее важных для внешнего мира, "благородных оснований для благородных эмоций"; которые были бы в определенном смысле *поэтичными* художники, некоторые из них берут в качестве сюжетов события, которые произошли на самом деле, а другие — темы поэтов; или, что еще лучше, сами становятся поэтами в полном смысле этого слова и выдумывают историю по мере того, как они ее рисуют. Живопись, как мне кажется, только начинает, и в этом смысле, занимать подобающее место рядом с литературой, и картины "Пробуждающаяся совесть", "Гугенот" и подобные им, являются первыми плодами ее новых усилий.

§ 19. Наконец, насколько я могу судить, неизменным законом является то, что величайшие люди, будь то поэты или историки, живут исключительно в своем веке и что величайшие плоды их творчества собраны в их собственном веке. Данте рисует Италию в тринадцатом веке; Чосер — Англию в четырнадцатом; Мазаччо - Флоренцию в пятнадцатом; Тинторет - Венецию в шестнадцатом; все они совершенно не обращают внимания на анахронизм и всякого рода мелкие ошибки, но всегда извлекают жизненную правду из жизненного настоящего.

§ 20. Если скажут, что Шекспир написал совершенные исторические пьесы на сюжеты, относящиеся к предшествующим столетиям, я отвечу, что они *являются* совершенными пьесами только потому, что в них нет заботы о веках, а есть жизнь, которую все люди признают за человеческую жизнь всех времен; и это не потому, что Шекспир стремился передать универсальную правду, а потому, что, честно и полно рисуя людей вокруг себя, он изобразил ту человеческую природу, которая, действительно, достаточно постоянна, — плут в пятнадцатом веке был, *в глубине души*, таким же плутом в девятнадцатом и был им в двенадцатом; и честный или рыцарственный человек, подобным образом очень похожий на других подобных ему в любое другое время. И творчеством этих великих идеалистов, следовательно, всеобщим; не потому, что это *не портрет*, а потому, что это *полный* портрет вниз, к сердцу, которое является неизменным во все века: и на работе означает, идеалисты-это *не* универсал, не потому, что это портрет, но ведь это *половина* портрет,—наружной, нравах и платье, а не сердца. Таким образом, Тинторет и Шекспир рисуют, оба они, просто венецианскую и английскую природу такой, какой они видели ее в свое время, до корня; и так будет всегда; *но что касается какой-либо заботы о том, чтобы придерживаться особых путей и тонов мышления или обычаев прошлого в своих исторических работах, вы не найдете этого ни у ни у них, ни у какого-либо другого совершенно великого человека, которого я знаю..*

§ 21. Если бы в их настоящем не было жизненно важной правды, трудно сказать, что могли бы сделать эти люди. Я полагаю, что, прежде всего, их бы не существовало; что они и вопрос, который они должны рассматривать, даны вместе, и что сила нации и ее историков соответственно возрастает и падает — Геродот возник из марафонской пыли. Также трудно сказать, насколько наше лучшее общее знакомство с незначительными деталями прошлой истории может помочь нам повернуть тень на циферблате воображения вспять и, естественно, жить, и даже жить сильно, если мы захотим, в прошлые периоды; но эта главная истина всегда будет непоколебимой, что единственная историческая картина, заслуживающая такого названия, - это портреты наших собственных живых людей и нашего собственного уходящего времени, [\[29\]](#) и что все попытки воссоздать события ушедших эпох, хотя и часто полезные и

трогательные, должны относиться к низшему классу поэтической живописи; и я полагаю, что ей никогда не будут следовать в качестве своей основной работы самые сильные люди, а только более слабые и сравнительно сентиментальные (скорее, чем обладающие воображением) группы. Эта замечательная первая половина девятнадцатого века в этом вопросе, как и почти во всех других, допустила двойную ошибку. Оно, под именем совершенствования, сделало все, что могло, чтобы СТЕРЕТЬ ЗАПИСИ, которые ушедшие эпохи оставили о себе, в то время как оно объявило ПОДДЕЛКУ ФАЛЬШИВЫХ ЗАПИСЕЙ тех же самых эпох великой работой своих исторических живописцев! Я верю, что еще через несколько лет мы немного образумимся в этом вопросе и начнем понимать, что наш долг - сохранить то, что прошлое сказало само за себя, и сказать за себя также, что будет правдой для будущего. Давайте стремиться, со справедливым почтением к этому будущему, сначала сделать то, что достойно того, чтобы о нем говорили, а затем говорить об этом честно; и, с почтением к прошлому, признаем, что действительно во власти любви сохранить памятник, но не заклинания воскрешать мертвых.

[24] Слово "идеал" используется в этом ограниченном смысле в главе о всеобщей красоте во втором томе, но в знак протеста. Смотрите § 4 в этой главе.

[25] II. ix. 209.

[26] "И все же вы только что сказали, что это произойдет в такое время и в таком месте, какие выберет Гомер. Разве это не *меняется*? Нет; подождите немного и читайте дальше.

[27] См. таблицу XXI. в главе. III. Том IV.

[28] Читателю, конечно, следует обратиться за дополнительной информацией по этому предмету к главам о воображении в томе II, из которых я сейчас лишь бегло просматриваю практические результаты.

[29] Смотрите Эдинбургские лекции, стр. 217.

ГЛАВА VIII.

ОБ ИСТИННОМ ИДЕАЛЕ: В-ТРЕТЬИХ, ГРОТЕСК.

§ 1. В "Камнях Венеции" у меня уже была возможность проанализировать, насколько я был в состоянии, благородную природу и силу концепции гротеска; я не жалею, что время от времени отсылаю читателя к этому произведению, поскольку тот и этот - части одного целого, разделенные просто потому, что у меня была возможность следовать тому или иному из его ответвлений; ибо я всегда считал архитектуру неотъемлемой частью пейзажа; и я думаю, что изучение ее лучших стилей и истинного значения является одной из необходимых функций пейзажиста; точно так же архитектор не может быть художником-пейзажистом. мастер-труженик до тех пор, пока все его проекты не будут руководствоваться пониманием дикой красоты чистой природы. Но, как бы то ни было, обсуждение элемента гротеска наиболее

уместно отнести к эссе об архитектуре, в котором этот элемент всегда должен находить свое наиболее полное развитие.

§ 2. Гротеск в этой главе[30] разделена в основном на три вида:

(А) Искусство, возникающее из здоровой, но иррациональной игры воображения во время отдыха.

(В). Искусство, возникающее из нерегулярного и случайного созерцания ужасных вещей; или зла в целом.

(В). Искусство, возникающее из-за замешательства воображения из-за присутствия истин, которые оно не может полностью охватить.

Это центральная форма этого искусства, возникающая из созерцания зла, которое образует связующее звено между ним и сенсуалистическими идеалами, как указывалось выше во втором абзаце шестой главы, факт заключается в том, что воображение, когда оно в игре, удивительно похоже на плохих детей и любит играть с огнем; в своих совершенно серьезных настроениях оно предпочитает красивые и священные образы, но в своих насмешливых или игривых настроениях оно склонно шутить, иногда горько, со скрытым суровым пафосом, иногда своенравно, иногда слегка и порочно, со смертью и грехом; отсюда огромная масса гротескного искусства, некоторые из самых благородных и полезных, как "Танец смерти" Гольбейна и "Рыцарь и смерть" Альберта Дюрера,[31], постепенно переходящего через различные условия все меньшей серьезности в искусство, единственной целью которого является простое возбуждение или развлечение ужасом, подобно ребенку, делающему рты, обращенные к другому, более или менее искупаются степенью остроумия или фантазии в гримасе, которую он создает, как в "демонах Тенирса" и подобных других; и, что еще ниже, в демонологии сцены.

§ 3. Форма, возникающая в результате совершенно здоровой и открытой игры воображения, как в "Ариэле и Титании" Шекспира и в "Белой леди" Скотта, сравнительно редка. Она едва ли когда-либо свободна от какого-либо легкого налета склонности ко злу; еще реже она, будучи столь свободной, естественна для ума; ибо в тот момент, когда мы начинаем созерцать безгрешную красоту, мы склонны становиться серьезными; а нравоучительные сказки и подобные другие невинные произведения едва ли когда-либо бывают по-настоящему, то есть от природы богаты воображением; но по большей части это трудоемкие индукции и композиции. В тот момент, когда в них входит какая-либо реальная жизненная сила, они почти наверняка становятся сатирическими или слегка мрачными и таким образом связывают себя с ветвью, наслаждающейся злом.

§ 4. Третья форма гротеска - насквозь благородная. Это то, что возникает из использования или фантазии материальных знаков для изложения менее выразимой истины, включая почти весь спектр символического и аллегорического искусства и поэзии. Его благородство было достаточно подчеркнуто в упомянутом выше месте. (Глава о гротескном ренессансе, §§ LXIII. LXIV. и с.) О его практическом применении, особенно в живописи, глубоко презираемом среди нас, потому что его совершенно неправильно понимают, здесь необходимо добавить несколько слов.

Изящный гротеск - это мгновенное выражение серией символов, соединенных в смелой и бесстрашной связи, истин, на выражение которых любым словесным способом ушло бы много времени, и связь между которыми оставлена зрителю, чтобы разобраться самому; пробелы, оставленные или преодоленные поспешностью воображения, формируют гротескный характер.

§ 5. Например, Спенсер хочет сказать нам, (1) что зависть - самая неукротимая из страстей, которую нельзя успокоить никакой добротой; (2.) что постоянным трудом оно измышляет злые мысли из своего собственного сердца; (3.) что даже в этом его способность причинять вред частично сдерживается разлагающей природой зла, в котором оно живет; (4.) что оно смотрит во все стороны, и что бы оно ни видело, оно изменяется и обесцвечивается его собственной природой; (5.) однако это обесцвечивание является для него завесой или позорным одеянием в глазах других; (6.) и что оно никогда не бывает свободным от самых горьких страданий, (7.) который сводит судорогой все его действия и движения, обволакивая и сокрушая его, пока он мучается. Все это потребовало от меня несколько длинного и вялого предложения, чтобы выразить его несимволическими терминами, — кстати, не то чтобы они *были* совсем несимволическими, потому что я был вынужден, хотел я того или нет, использовать *некоторые* фигуральные слова; но даже с этой помощью предложение получилось длинным и утомительным и не отражает с какой-либо силой правду. Потребовалось бы некоторое длительное приведение в исполнение каждого предложения, чтобы это почувствовалось в обычных разговорах. Но Спенсер облачает все это в гротеск, и делается это коротко и сразу, так что мы полностью это чувствуем, видим и никогда не забываем. Я пронумеровал выше заявления, которые должны были быть сделаны. Теперь я нумерую их теми же номерами, что и несколько фрагментов "гротеска":—

"А рядом с ним ехала злобная Зависть

(1.) На хищного волка и (2. 3.) все еще грыз

Между своими язвами[32] зубами ядовитого тода

, Что весь яд растекся по его челюсти.

(4. 5.) Весь в бесцветной одежде, в которую, говорят,
он был одет, был, по-видимому, полон eies;

(6.) И за пазухой у него тайно лежала

Ненавистная змея, которую он обвивает своим хвостом

(7). Во многих отношениях, и подразумевается смертельное жало".

Все это изложено в девяти строках; или, скорее, в одном образе, который вряд ли вообще займет место на полках ума, но может быть извлечен целиком, когда мы захотим. Все благородные гротески являются концентрациями такого рода, исамые благородные передают истины, которые ничто другое не могло бы передать; и не только это, но и передают их, в незначительных случаях с восторгом, — в высших случаях с ужасом, — которыми не обладало бы простое произнесение символизированной истины, но которые принадлежат усилию ума, направленному на разгадку загадки, или ощущению того, что в увиденном есть бесконечная сила и значение, превосходящие все, что в нем очевидно, придающие высочайшее величие даже самому тривиальному объекту, представленному таким образом. и так размышлял.

"Иеремия, что ты видишь?

"Я вижу кипящий котел, обращенный лицевой стороной к северу",

"С севера зло обрушится на всех жителей земли".

И так во все века и среди всех народов, гротеск идеализм был элемент, через который самым ужасным и насыщенной истина была мудро передал, от самых возвышенных слов истинное Откровение, в "ἀλλ ὅτ ὁ ἡμίονος βασιλεὺς," и т. д. из оракулов, и более или менее сомнительной преподавания мечты; и так вплоть до обычной поэзии. Ни один элемент воображения не имеет более широкого диапазона, более великолепного применения или столь колоссального понимания священной истины.

§ 6. Как же тогда лучше всего использовать эту благородную силу в искусстве живописи?

Мы нередко слышим утверждения о том, что символизм или персонификация вообще не должны вводиться в живопись. Такие утверждения по своим основаниям невразумительны, а по существу абсурдны. Все, что словами описывается как видимое, может со всей логикой соответствовать[33] быть передано так с помощью красок, и это не только законная отрасль идеального искусства, но я полагаю, что вряд ли есть какая-либо другая, столь широко полезная и поучительная; и я от всего сердца желаю, чтобы каждая великая аллегория, когда-либо придуманная поэтами, была мощно перенесена на холст и легкодоступна для всех людей, и чтобы наши художники постоянно захватывали самих себя. изобретать что-то еще. И насколько авторитетен этот вопрос, простой факт заключается в том, что аллегорическая живопись была предметом восхищения величайших людей и мудрейших масс с самого зарождения искусства и будет им до тех пор, пока искусство не исчезнет. "Триумф смерти" Оркагуа; фрески Симона Мемми в Испанской капелле; главные работы Джотто в Ассизи и частично на Арене; две лучшие статуи Микеланджело "Ночь и день"; "Благородная меланхолия" Альбера Дюрера и сотни других его лучших работ; полная треть, я бы сказал, работ Тинторете и Веронезе и почти такая же большая часть работ Рафаэля и Рубенса полностью символичны или персонифицированы; и, за исключением случая с последним названным художником, всегда являются одними из самых интересных работ, выполненных художниками. Чем величественнее и вдумчивее художники, тем больше они восхищаются символизмом и тем бесстрашнее им пользуются. Мертвый символизм, подержанный символизм, бессмысленный символизм действительно достаточно неприятны; но таковы и большинство других вещей, которые мертвы, подержанны и бессмысленны. Также верно, что и символизм, и персонификация несколько более склонны, чем большинство вещей, утрачивать свои грани при чрезмерном обращении; и то, что с нашими современными Фамилиями, Судьями и различными метафорическими идеалами, в основном используемыми для знаков и других подобных целей, является некоторым оправданием тому, что мы не очень хорошо знаем, в чем заключается реальная сила персонификации. Но эта сила гигантская и неисчерпаемая, и художник всегда с особой радостью постигает ее, потому что она позволяет ему привносить в свои работы живописные элементы и полет фантазии, которые в противном случае были бы совершенно недопустимы; приводить диких зверей пустыни в парадный зал, наполнять воздух обитателями так же, как землю, и превращать наименее (явно) интересные происшествия в темы для самой захватывающей драмы. Даже Тинторете, возможно, иногда приходилось нелегко, когда ему приходилось заполнять большую панель во дворце герцогов портретом малоинтересного дожа, если только он не мог положить рядом с собой крылатого льва длиной в десять футов от носа до хвоста, спящего на турецком ковре; а Рубенс, несомненно, мог бы сделать свою лесть Марии

Медици приятной только для нее самой, без помощи розовощеких богинь изобилия и семиглавых гидр восстания.

§ 7. Заметьте, введение этих воображаемых существ допускает не только большую фантастичность *происшествия*, но и бесконечную фантастичность *обращения*; и я полагаю, что погоня за ложным идеалом настолько далека от того, чтобы хоть как-то исчерпать царства фантастического воображения, что в эти царства мы еще не вступили и что перед нами лежит вселенная благородной страны грез, которую еще предстоит завоевать. Ибо до сих пор, когда появлялись фантастические существа, либо мастера были настолько реалистичны по натуре, что делали духов такими же материальными, как их фигуры из плоти и крови, как Рубенс и, по большей части, Тинторет; либо они были слабы и неопытны в воплощении и рисовали прозрачных или облачных духов, потому что у них не было способности рисовать величественных. Но если действительно великий художник, полностью способный передать существенную истину и владеющий элементами живописного эффекта, которые были развиты современным искусством, торжественно и в то же время бесстрашно дал бы волю своей фантазии в духовном мире и верно следовал бы примеру таких мастеров этого мира, как Данте и Спенсер, то, кажется, нет предела великолепию мысли, которую могла бы выразить живопись. Рассмотрим, например, как обычные олицетворения Милосердия колеблются между простой нянькой многих детей Рейнольдса и несколько болезненно задуманной фигурой с пламенем, исходящим из сердца, Джотто; и насколько большее значение можно было бы придать изображению Любви, с нежностью усилив мысль Данте: "Танта росса, че за пенья для всех, кто в центре внимания", [34] то есть, представляя красоту ее лица и фигуры как все залитые малиновым сиянием, и, когда она спускалась по небесам, все облака окрашивались ее присутствием, как они окрашиваются закатом. В руках слабого художника такая попытка закончилась бы простой карикатурой; но предположим, что ее подхватил бы Корреджо, добавив к своему мастерству рисования плоти (не противоречащее друг другу) чувство Анджелико в дизайне и часть знаний Тернера об облаках. В таком сочетании, как это, нет ничего невозможного. Корреджо, получивший образование в другой школе, возможно, и сам проявил бы подобную степень понимания; и в картине Тернера "Дракон Гесперид", "Ясон", "виньетка к путешествию Колумба" ("Медленно шли они по вечернему небу") и подобных других, а также во многих работах Уоттса и Розетти, как я надеюсь, уже виден рассвет новой эры искусства, в истинном унисоне гротеска с реалистической силой.

§ 8. Однако, несомненно, существует строгий предел для всех мастеров низшего звена в той степени, в которой они могут отважиться реализовать гротескную концепцию, и частично также предел в природе самой вещи, поскольку существует множество гротескных идей, которые могут быть с уверенностью смутно намекнуты словами или тонкими линиями, но которые вряд ли выдержат придания им совершенной определенности. Рассуждая по этому поводу, очень трудно освободиться от предрассудков, навязанных нам низменным гротеском таких людей, как Бронзино, которые, не обладая истинным воображением, более других склонны пытаться с помощью поразительного реализма навязать чудовищность, которая сама по себе не внушает страха. Но, тем не менее, верно, что, если только гротеск не находится в руках самых великих людей, кажется, что лучше выразить его просто линией, или светотенью, или просто абстрактным цветом, чтобы обозначить его как мысль, а не как существенный факт. Даже если бы Альберт Дюрер в совершенстве изобразил своего Рыцаря и Смерть, я сомневаюсь, что мы

почувствовали бы это так же сильно, как на темной гравюре. Блейк, безусловно сильный в гравированном гротеске "Книги Иова", всегда более или менее терпит неудачу, как только добавляет цвета; не просто из-за недостатка силы (у него от природы хорошее восприятие цвета), но потому, что его сюжеты кажутся в некотором роде неуловимыми для завершения; и два невыразимо благородных и патетических гротеска на дереве Альфреда Ретеля, "Смерть-мститель" и "Смерть-друг", не могли, я думаю, быть доведены до живописного колорита, если бы не недостаток.

И то, что, таким образом, сомнительно верно в отношении патетического гротеска, несомненно и всегда верно в отношении шутового гротеска. Поскольку оно выражает какую-либо мимолетную вспышку остроумия или сатиры, чем меньше труда линии или цвета уделяется его выражению, тем лучше; тщательно продуманная шутка всегда причиняет сильную боль.

§ 9. По этим нескольким причинам кажется не только допустимым, но даже желательным, чтобы искусство, с помощью которого выражается гротеск, было более или менее несовершенным, и это представляется наиболее благотворным предписанием в отношении человеческого рода в целом. Поскольку гротеск является не только наиболее действенным инструментом обучения, но и наиболее естественным способом выражения, проистекающим сразу из любой склонности к игривости в умах, высоко понимающих истину; и будучи также одним из наиболее удобных способов выражения сатиры или остроумия, которыми могут обладать люди любого низшего уровня ума, становится по всем причинам желательным, чтобы то, что предлагается во время игры, было справедливо произнесено без труда; а то, что приходит в голову людям с меньшей силой или знаниями, было произнесено без какой-либо высокой степени мастерства. Следовательно, полное принятие гротеска, слегка зарисованного или выраженного, является бесконечным благом для человечества; и, если честно предоставить поле для такого выражения, огромная масса интеллектуальной силы направляется на вечное применение, которое в нашем нынешнем веке испаряется в уличных насмешках или тщеславных кутежах; все хорошее остроумие и сатира исчезают в повседневных разговорах (как пена на вине), которые в тринадцатом и четырнадцатом веках имели разрешенное и полезное выражение в искусстве скульптуры и иллюминации, подобно пене, закрепленной в халцедоне. Именно с целью (не менее важной среди многих других, имеющих отношение к искусству) повторного открытия этой великой области человеческого разума, долгое время полностью закрытой, я стремлюсь ввести готическую архитектуру в повседневный домашний обиход; и возродить так называемое искусство иллюминации; не искусство миниатюрной живописи в книгах или на пергаменте, которое нелепо путают с ней; но сделать *письмо*, простое письмо, красивое для глаз, вложив в него великий аккорд совершенного цвета - синего, пурпурного, алого, белого и золотого, и в этом смысле оно должно быть полностью изменено. цветовой аккорд, позволяющий писателю постоянно играть фантазией во всех видах гротескного воображения, тщательно исключая тени; отличительная разница между освещением и собственно живописью заключается в том, что освещение не допускает *никаких* теней, а только градации чистого цвета. И именно в этом отношении освещение особенно подходит для выражения гротеска; ибо, когда я только что использовал термин "*живописный цвет*", говоря о завершении гротеска "Смерть мстителя", я имел в виду отличить такой цвет от абстрактных, лишенных теней оттенков, которые в высшей степени подходят для гротескной мысли. Требование, касающееся более легкого гротеска, заключается только в том, чтобы оно было *выражено не полностью*. Он может иметь светотень без цвета (как в офорте и скульптуре) или цвет без света и тени (иллюминации), но не должен, за исключением рук величайших мастеров, иметь и то, и другое. И в некоторых условиях игривого

гротеска абстрактный цвет является гораздо более восхитительным элементом выражения, чем абстрактные светотени.

§ 10. Таково многообразное и драгоценное применение истинного гротеска, и нам остается только тщательно отметить, как его следует отличать от ложного и порочного гротеска, который является результатом праздности вместо благородного отдыха; от злого умысла вместо торжественного созерцания неизбежного зла; и от общей деградации человеческого духа вместо его порабощения или смятения слишком высокими для него мыслями. Читателю легко представить, насколько *должны* быть разными плоды двух таких разных состояний ума; и все же насколько похожи друг на друга во многих отношениях и как их можно ошибочно принять друг за друга; — как шутка, проистекающая из простой глупости и бессмысленного отсутствия проникновения или цели, навсегда, бесконечно отделена от яркой, игривой, нежной, дальновидной шутки Платона или горькой, целенаправленной, печальной шутки Аристофана, и все же иногда ее можно ошибочно принять за нее; как, опять же, ужас, проистекающий из простой глупости и бессмысленного отсутствия проникновения или цели. виновную любовь к скверне и греху часто можно ошибочно принять за неизбежный ужас, который великий ум должен иногда испытывать при полном и всепроникающем ощущении их присутствия; - как, наконец, смутные и глупые несоответствия недисциплинированного сна или грез могут быть ошибочно приняты за вынужденную непоследовательность мыслей, слишком великих, чтобы быть хорошо выдержанными или ясно выраженными. Я говорю, что легко понять, какая разница действительно должна быть между ними; и все же, как трудно всегда может быть определить ее или установить законы для ее открытия, кроме как с помощью справедливого инстинкта умов, привычно во всех вещах отличающих добро от зла.

§ 11. Тем не менее, один хороший и характерный пример может быть полезен для обозначения ведущих направлений, в которых заметен контраст. На противоположной странице, табличке I., я поместил рядом друг с другом образцы истинного гротеска ломбардской готики и ложного гротеска классической (римской) архитектуры. Они оба грифоны; тот, что слева, несет на спине одну из главных колонн паперти Веронского собора; тот, что справа, изображен на фризе храма Антонина и Фаустины в Риме, широко прославленного архитекторами эпохи Возрождения и плохими современными архитекторами.

Однако в некоторых отношениях этот классический грифон заслуживает своей репутации. Он чрезвычайно изящен по композиционным линиям и, я полагаю (я не рассматривал оригинал внимательно), очень изыскан в исполнении. По этим причинам он тем лучше подходит для нашей цели. Я не хочу сравнивать наихудший ложный гротеск с лучшей правдой, скорее, наоборот, лучшую ложь с простейшей правдой, чтобы увидеть, как изящно созданная ложь терпит неудачу перед грубой правдой; ибо грубой правдой в данном случае является то, что ломбардская скульптура совершенно некрасива и несовершенна в исполнении. [35]

§ 12. "Хорошо, но, - говорит читатель, - что вы имеете в виду, называя *любой* из них правдой? В мире никогда не было таких зверей, как эти?

Нет, никогда: но разница в том, что ломбардский мастер действительно видел грифона в своем воображении и вырезал его с натуры, намереваясь объявить всем векам, что он действительно видел своими бессмертными глазами такого грифона, как этот; но классический мастер вообще никогда не видел ни грифона, ни чего-либо еще; но собрал все это вместе по линейке и правилу.

§ 13. "Откуда ты это знаешь?"

Очень просто. Посмотрите на этих двоих и подумайте над ними. Вы знаете, что грифон - это животное, состоящее из льва и орла. Мастер классической работы поставил перед собой задачу соединить их вместе как можно более декоративным способом. Соответственно, он вырезает достаточно удовлетворительное тело льва, затем прикрепляет по бокам очень изящно вырезанные крылья: затем, поскольку он не может поместить голову орла на широкие плечи льва, соединяет их вместе чем-то вроде лошадиной шеи (некоторые грифоны полностью состоят из лошади и орла), затем, обнаружив, что шея лошади выглядит слабой и бесформенной, он укрепляет ее рядом выступов, похожих на позвонки, спереди и рядом шипастых выступов вместо гривы на хребте; затем, чтобы не потерять весь львиный характер, он добавляет: шее он придает остаток львиной бороды, превратившийся в подобие усов грифона, красиво закрученный и заостренный; затем глаз, который, вероятно, должен выглядеть большим и отвлеченным и, следовательно, не львиный и не орлиный; и, наконец, орлиный клюв, очень хорошо изученный по сравнению с настоящим. Поскольку всей голове, как ему кажется, все еще немного не хватает веса и мощи, он выдвигает вперед правое крыло позади нее, чтобы охватить его широкой линией. Это прекраснейшая вещь в композиции и очень виртуозная, как по мысли, так и по выбору совершенно правильной точки, где линии крыла и клюва должны пересекаться (и можно мимоходом заметить, что все люди, которые вообще умеют сочинять, имеют эту привычку охватывать или дополнять ломаные линии широкими, где это возможно, чему мы увидим много примеров позже). Весь грифон, грациозно сложенный, будучи, тем не менее, когда все сделано, очень собранным грифоном, принимается за очень тихую работу и, подняв левую ногу, чтобы уравновесить правое крыло, ставит ее на усик цветка так легко, что даже не пригибает его вниз, хотя, чтобы дотянуться до него, его левая нога становится вдвое длиннее правой.

§ 14. Мы можем быть почти уверены, что если бы резчик когда-либо видел грифона, он сообщил бы о том, что тот делал ногами что-то другое, кроме *этого*. Давайте посмотрим, что видел за этим занятием ломбардский рабочий.

Помните, во-первых, что грифон, хотя и наполовину лев, наполовину орел, обладает объединенной *силой обоих*. Он не просто частичка льва и частичка орла, но цельный лев, объединенный с цельным орлом. Поэтому, когда мы действительно увидим одного из них, мы можем быть совершенно уверены, что не обнаружим у него недостатка ни в чем, необходимом для могущества зверя или птицы.

Что ж, среди вещей, необходимых для мощи льва, пожалуй, в целом, наиболее важными являются его *зубы*. Он мог довольно хорошо обходиться даже без когтей, обычно нанося своей жертве удар, не оставляя ран; но он ни в коем случае не мог обойтись без зубов. Соответственно, мы видим, что у настоящего, или ломбардского, грифона хищные зубы обнажены до корня и челюсть своеобразно отвисла сзади, что указывает на гибкую и разинутую пасть пожирающих племен.

Опять же; среди вещей, необходимых для мощи орла, рядом с его крыльями (которые, конечно, заметны в обоих примерах), находятся его *когти*. Бесполезно, что он способен разорвать что-либо клювом, если он не может сначала удержать это в когтях; у него сравнительно нет львиной силы наносить удары ногами, но есть великолепная сила хватки ими. Соответственно, мы видим, что у настоящего грифона, хотя его лапы достаточно тяжелы, чтобы наносить удары, как у льва,

они также достаточно вытянуты, чтобы давать им орлиную хватку задними когтями; и, более того, на всей ступне есть часть птичьей морщинистой кожи, что еще больше подчеркивает эту связующую силу; и что у него, кроме того, действительно есть за что держаться ногами, кроме цветка, о котором мы расскажем позже.

§ 15. Теперь обратите внимание, ломбардский рабочий сделал все это не потому, что он все продумал, как мы с вами делаем вместе; он ни капельки не задумывался об этом. Он просто видел зверя; видел его так же ясно, как вы видите надпись на этой странице, и, конечно, не мог ошибиться ни в чем из того, что он рассказал нам о нем.

Ну, что еще он нам рассказывает? Помните еще одну вещь, важную для орла, - это то, что он должен летать *быстро*. Нет смысла вообще иметь крылья, если ему будут препятствовать в их использовании. Теперь было бы трудно помешать ему более основательно, чем наострив уши, чтобы он ловил ветер.

Взгляните еще раз на двух зверей. Вы видите, что у фальшивого грифона *они* установлены таким образом, и, следовательно, когда он летел, по обе стороны его головы постоянно гудел ветер, а когда он возвращался домой, у него непременно болели уши. Но у настоящего грифона уши прижаты к голове, и все волосы на них сдуваются назад, вплоть до острия, из-за его быстрого полета, а отверстие направлено вниз, чтобы он мог слышать все, что происходит на земле, где находится его добыча. В ложном грифоне отверстие направлено вверх.

§ 16. Ну, что еще? Поскольку в нем сочетаются черты льва и орла, мы можем быть совершенно уверены, что настоящий грифон в целом любит поесть, и что его горло будет выглядеть так, как будто он время от времени откусывал довольно большие куски, к тому же оно достаточно гибкое, чтобы позволять ему сгибать и вытягивать голову во все стороны во время полета.

Взгляните еще раз на двух зверей. Вы видите, что у фальшивого человека на шее есть выступы, похожие на позвонки, которые, должно быть, бесконечно мешают ему глотать и которые, очевидно, неразделимы, так что он не может *вытянуть* свою шею не больше, чем лошадь. Но у настоящего грифона шея совершенно свободная, и, очевидно, он может удлинить ее почти настолько, насколько ему нравится; растягивать и сгибать ее где угодно и глотать что угодно, к тому же в состоянии покоя она обладает частью огромной силы бычьего подвеса.

§ 17. Что еще? Имея в себе и льва, и орла, вполне вероятно, что настоящий грифон будет выглядеть бесконечно спокойным, а также энергичным. Одна из самых примечательных черт льва - это его великолепная *лень*, его взгляд, выражающий полное презрение к неприятностям, когда для них нет повода; так же как одна из самых примечательных черт орла - это его взгляд, выражающий неизбежную бдительность, даже когда он самый тихий. Взгляните еще раз на двух зверей. Вы видите, что ложный грифон довольно сонлив и у него потухший взгляд, что противоречит его орлиной натуре, но он доставляет себе много ненужных хлопот своими лапами, удерживая одну в наиболее болезненном положении только для того, чтобы дотронуться до цветка, и переноса весь вес своего тела на другую, что противоречит его львиной натуре.

Но настоящий грифон, прежде всего, по своей орлиной натуре бодрствует; очевидно, вполне готов ко всему, что может случиться; а по своей львиной натуре лежит во весь рост на животе, распростертый и грузный; его две лапы так же просто вытянуты перед ним, как у сонного щенка на коврик перед камином в гостиной; не то чтобы он делал с ними что-то, достойное таких лап;

но он не беспокоится об этом ни на йоту больше, чем абсолютно необходимо. У него просто есть ядовитый крылатый дракон, которого нужно поддержать, и по такому пустяковому поводу, как это, он может с таким же успехом делать это лежа и непринужденно, в то же время высматривая любую другую работу на своем пути. Он берет дракона за середину, одной лапой под крыло, другой сверху, собирает его в узел, глубоко вонзает два или три когтя ему в спину, пробивая чешую и сморщивая всю плоть от раны, прижимает его к земле и таким образом позволяет ему делать все, что ему нравится. Дракон пытается укусить его, но может лишь повернуть голову достаточно далеко, чтобы ухватиться за собственное крыло, которое он вместо этого в агонии кусает; хлопая им по подвздошной области грифона и поводя хвостом по горлу грифона; грифон к этим незначительным действиям совершенно равнодушен, уверен, что тело дракона не может оторваться ни на волос от этих ужасных когтей, и что его голова не может причинить вреда никому, кроме самой себя.

§ 18. Теперь понаблюдайте, как во всем этом, в каждой отдельной части и действии существа, воображение *всегда* верно. Очевидно, что он *не* может ошибиться; он отвечает всем нашим требованиям в отношении грифона так же просто, как если бы он собирал кости настоящего существа из какой-нибудь древней скалы. Оно само не знает и не заботится, не больше, чем крестьянин, работающий лопатой и топором, о том, что требуется для соответствия нашим теориям или фантазиям. Оно просто знает, что там есть, и выявляет позитивное существо, безошибочное, неоспоримое. Так происходит во всем искусстве и во всем, что делает воображение; если что-то не так, то виновато не воображение, а какая-то низшая способность, которая имела бы свое глупое право голоса в этом вопросе, вмешалась бы в воображение и сказала, что кости следует сложить хвостом вперед или вверх ногами.

§ 19. Этому, однако, нам не нужно удивляться, потому что сама сущность воображения уже определена как видение сердца; и поэтому неудивительно, что оно никогда не должно ошибаться; но, с другой стороны, удивительно, что формирующий законничестве *не делает ничего другого*, кроме ошибок. Можно было бы подумать, что по чистой случайности в том или ином элементе гриффина композитор-грифон, возможно, нашел истину; что ему, возможно, посчастливилось вправить уши назад или как-то ухватиться за коготь. Но нет; очевидно, что от начала до конца он не может быть ничем иным, кроме как неправым; вся его душа пропитана ложью; никакая правдивость не может быть в пределах досягаемости его; для него навсегда закрыты все области права и жизни.

§ 20. И еще один примечательный момент заключается в том, что, хотя воображение воспринимает истину таким простым способом, оно все время получает и законы композиции, гораздо более благородные, чем те, ради которых законник утратил истину. Орнаментальные линии в классическом грифоне на первый взгляд кажутся более тонкими, чем в другом; но они кажутся таковыми только потому, что они более банальны и более осязаемы. Утонченность размашистых и плавных изгибов настоящего грифона, то, как они колеблются, изменяются и складываются, спускаясь по шее и вдоль крыла, а также внутрь и наружу между змеиными кольцами, несравненно величественнее, просто как группировка декоративных линий, чем что-либо другое; это прекрасно не только как украшение, но и как массовое использование, придающее камню вес, достаточный для выполнения всего назначения скульптуры на пьедестале. Обратите особое внимание на вставку трех перьев из сломанного крыла дракона во

внешнем углу, как раз под большим изгибом его тела; это заполнение промежутка является одной из необходимых вещей, причем не только для пьедестала, но и средством достижения массы и широты, чего в большей или меньшей степени желают все композиторы, но чего они редко достигают так идеально.

Таким образом, принимая истину на первое место, честное воображение приобретает все; у него есть свой гриффинизм, и изящество, и полезность, все сразу; но фальшивый композитор, не заботящийся ни о чем, кроме себя и своих правил, теряет все — гриффинизм, изящество и все остальное.



Дж. Раскин.

1. Настоящие и ложные грифоны.

Средневековый.



Р. П. Кафф.

С литографии.

Р. П. Кафф.

Классический.

§ 21. Я полагаю, что теперь читатель в достаточной степени поймет, насколько термины "истинный" и "ложный" в самом точном смысле применимы к противоположным ответвлениям того, что в обоих случаях может показаться на первый взгляд просто дикостью непоследовательных мечтаний. Но они даже должны быть присоединены к этим двум композициям в более глубоком смысле, чем тот, в котором мы до сих пор их использовали. Ибо

воображение едва ли когда-либо работает с такой интенсивностью, не обремененное низшими способностями, если только оно не находится под влиянием какой-то серьезной цели или чувства. И ко всей фальши и истинности этих двух идеальных созданий еще предстоит добавить ту дальнейшую фальшь и истинность, что классический грифон не имеет, по крайней мере в этом месте, иного намерения, кроме как покрыть ровную поверхность занимательной формой; но ломбардский грифон является глубоким выражением самого страстного символизма. Под крыльями его орла находятся два колеса,[36] которые отмечают его связь в сознании того, кто его создал, с живыми существами из видения Иезекииля: "Когда они шли, колеса проходили мимо них, и куда бы дух ни пошел, они шли, и колеса были подняты над ними, ибо дух живых существ был поднят над ними". в колесах." Подписанный таким образом, крылатый образ сразу становится одним из признанных символов Божественной силы; и в своем единстве льва и орла средневековый мастер всегда хотел подчеркнуть единство человеческой и божественной природы,[37] В этом единстве он поддерживает столпы Церкви, установленные навеки как краеугольный камень. И верное и правдивое воображение созерцает, как в этом единстве оно с неусыпной бдительностью и спокойным всемогуществом сдерживает семя змея, раздавленное на земле; оставляя его голову свободной лишь на время, чтобы оно могло в своей ярости нанести самому себе еще большее разрушение, — и в этом также заключен глубокий смысл. Божественная сила не убивает злое создание. Она только ранит и сдерживает его. Его последняя и смертельная рана нанесена ему самому.

[30] О гротескном ренессансе, том iii.

[31] Смотрите Приложение I. Том IV. "Современный гротеск".

[32] Cankred —потому что тогда он не сможет сильно кусаться.

[33] Хотя, возможно, только в подчиненной степени. Смотрите дальше, § 8.

[34] "Такая красная, что в свете костра ее едва можно было разглядеть".

[35] Если в правом грифоне допущена какая-либо неточность, я приношу свои извинения, но не несу за это ответственности, поскольку пластина была точно уменьшена с большой французской литографии, лучшего, что я смог найти. Другой - с моего собственного наброска.

[36] На концах крыльев, — на фото не видно.

[37] Сравните Чистилище, песнь xxix. и с.

ГЛАВА IX.

ФИНИША.

§ 1. Боюсь, к этому времени читатель, должно быть, почти устал слышать об истине. Но я ничего не могу с этим поделать; чем больше я изучал различные формы искусства и упражнялся в получении от них по-разному предназначенных впечатлений, тем больше я убеждался, что эта правдивость является последним испытанием, единственным испытанием непреходящей силы; и, хотя в этой части нашего исследования нас, по общему признанию, интересует красота, которая расцветает из правды, все же я нахожу себя вынужденным всегда собирать ее по стеблю, а не по лепесткам. Я не могу ни удержать красоту, ни быть уверенным в ней ни на мгновение, кроме как нащупав этот крепкий стебель.

В предыдущих главах мы рассмотрели различные действия силы человеческого воображения; с тем почти болезненно однообразным результатом, что его величие и честь всегда были просто пропорциональны количеству истины, которую оно схватывало. И теперь вопрос, оставленный неопределенным несколько сотен страниц назад (глава II. § 6), возвращается к нам в более простой форме, чем это могло быть раньше. В какой степени это истинное воображение может быть действительно представлено? Насколько совершенной должна быть концепция Паллады, чтобы выглядеть как сама Паллада, а не как изображение Паллады?

§ 2. Этот вопрос в настоящее время представляет значительный интерес и требует немедленного внимания. Ибо нам казалось, рассуждая о взглядах Данте на искусство, что он был или мог быть прав, желая реалистической завершенности; и все же в том, что мы только что видели о гротескном идеале, казалось, что в незавершенности была определенная желательность. И школы искусства в Европе в настоящее время разделены на два враждебных ряда — не благородно враждебных, а злобно-презрительных, имеющих в качестве одного из основных оснований своего спора, казалось бы, простой вопрос, насколько далеко картина может быть продвинута в деталях или как скоро ее можно считать законченной.

Поэтому я предлагаю в настоящей главе как можно тщательнее исследовать истинное значение этого слова "Завершение" применительно к искусству и посмотреть, не является ли в этом, как и в других вопросах, наш почти утомительный тест единственно правильным; не существует ли *ошибочного* завершения и *верного* завершения и не имеет ли этот спор, который, по-видимому, касается только завершения и незавершенности, следовательно, старых и глубоких оснований ошибочности и верности.

§ 3. Заметьте, во-первых, есть два больших и отдельных смысла, в которых мы называем вещь законченной или хорошо законченной. Первый, который относится к простой аккуратности и завершенности самой работы, как мы говорим о хорошо отделанной ручке ножа или игрушке из слоновой кости (в отличие от плохо вырезанных); и, во-вторых, смысл, который относится к эффекту, производимому сделанной вещью, как мы называем картину хорошо законченной, если она настолько насыщена деталями, что производит на зрителя впечатление реальности. И в Англии мы, кажется, в настоящее время высоко ценим первый вид отделки, который относится к *мастерству*, в наших мануфактурах и вообще в делах любого рода, но совершенно презираем впечатляющую отделку, которая присуща *работе*; и поэтому нам больше нравятся гладкие

изделия из слоновой кости, чем грубые, — но небрежные каракули или мазня лучше, чем самые законченные картины. Теперь я полагаю, что мы в точности меняем уместность суждений в этом вопросе, и что мы должны, напротив, презирать окончание работы *мужественность*, которая делается ради тщеславия, и любить окончание *работы*, которая делается ради истины, — что мы должны, одним словом, отделывать наши игрушки из слоновой кости более грубо, а наши картины — более изящно.

Давайте подумаем над этим вопросом.

§ 4. Возможно, одно из наиболее примечательных различий между английскими и континентальными нациями заключается в степени завершенности их обычной работы. Достаточно проехать от Дувра до Кале, чтобы ощутить эту разницу; а дальнейшее путешествие только усиливает ее ощущение. Английские окна по большей части подходят к своим створкам, а их деревянная отделка аккуратно выстругана и приглажена; французские окна больше, тяжелее и обрамлены деревом, которое выглядит так, как будто его обтесали по форме топором; у них странные и громоздкие крепления, и их можно разделить или соединить только с помощью некоторой изобретательности и усилий, да и то ненадлежащим образом. Так же и со всем остальным — французским, итальянским, немецким и, насколько я знаю, континентальным. Иностранные ящики выдвигаются не так хорошо, как наши; иностранные ножи не так хорошо режут; иностранные колеса проворачиваются не так хорошо, и мы обычно хвастаемся этим, полагая, что в целом англичане выполняют свою работу лучше и тщательнее, или, как они говорят, "делают это из рук вон лучше", чем иностранцы. Я не знаю, насколько это действительно так. Может быть как ненадежная опрятность, так и существенная шероховатость; из этого не обязательно следует, что окно, которое закрывается легче всего, прослужит дольше всего, или что сбруя, которая больше всего блестит, наверняка сделана из самой прочной кожи. Я боюсь, что если этот особый характер отделки в нашем мастерстве когда-либо и происходил из большей сердечности и тщательности в наших способах ведения дел, то это происходит только сейчас в случае наших лучших производителей; и что большая часть работы, выполняемой в Англии, какой бы хорошей она ни была внешне, всего лишь ненадежна и гнилая по сути. Тем не менее, я думаю, что на самом деле в сознании англичан, по большей части, более сильное желание делать что-то настолько хорошо, насколько это возможно, и меньшая склонность мириться с неполноценностью или недостатками, чем в целом характеризуют характер иностранцев. В этом заключении нет никаких оснований для национального тщеславия; ибо, хотя желание делать что-либо настолько хорошо, насколько это возможно, на первый взгляд кажется добродетелью, это, безусловно, не так во всех своих формах. Напротив, в девяти случаях из десяти это происходит скорее из тщеславия, чем из добросовестности; и это, к тому же, часто слабое тщеславие. Я полагаю, что в отделке личных экипажей наших молодых богачей столько же отделки, сколько и в любом другом изделии английского производства; и что наши кэбы на Сент-Джеймс-стрит, собачьи упряжки и ливреи по-своему исключительно совершенны. Но чувство, с которым настаивают на этом совершенстве (каким бы желательным оно ни было как признак целеустремленности), само по себе не является особенно приятным или благородным чувством; это также не низменная склонность, которая побудила бы сельского джентльмена мириться с определенными недостатками во внешнем виде его деревенской кареты. Верно, что такая философия может вырождаться в небрежность, и что потребовалось бы много размышлений и долгих дискуссий, прежде чем мы смогли бы удовлетворительно определить границы между добродетельной удовлетворенностью и порочной беспечностью; но в любом случае мы не имеем права сразу объявлять себя

мудрейшими людьми, потому что нам нравится все делать наилучшим образом. Есть много мелочей, которые делать превосходно - значит тратить впустую и время, и затраты; и реальный вопрос заключается не столько в том, сделали ли мы данное дело настолько хорошо, насколько это возможно, сколько в том, использовали ли мы данное количество труда наилучшим образом.

§ 5. Итак, я так далек от того, чтобы труд был оценен должным образом, как это делается в нашей английской "отделке", что, я полагаю, обычно разрушительно сказывается на лучших способностях умов наших рабочих. Ибо, во-первых, очевидно, что почти всегда есть полезная и бесполезная отделка; ковка и сварка, необходимые для изготовления клинка для меча наилучшего качества, являются полезной отделкой; полировка его поверхности бесполезна.^[38] Почти во всех работах это различие, в большей или меньшей степени, будет иметь место между существенной отделкой и кажущейся отделкой, или тем, что можно кратко охарактеризовать как "Изготовить" и "Отполировать". И поскольку finish используется для целей "создания", мне нечего сказать против этого. Даже тщеславие, которое проявляется в придании силы нашей работе, является скорее достоинством, чем пороком. Но поскольку отделка применяется в целях "полировки", многое можно сказать против этого; это, во-первых, и очень решительно, то, что качества, на которые нацелена обычная отделка, а именно гладкость, изящество или утонченность, *не могут в действительности существовать*, в такой степени, чтобы ими можно было восхищаться, во всем, что сделано человеческими руками. Наша лучшая отделка - всего лишь грубая и неуклюжая работа, в конце концов, мы можем сглаживать, смягчать и затачивать до боли в сердце; но взгляните на чудо нашего мастерства с хорошей лупой, и невидимый край превратится в зазубренную пилу, шелковистая нить - в прочный трос, а мягкая поверхность - в гранитную пустыню. Даже если бы вся изобретательность и все искусство человеческой расы были задействованы для достижения максимально возможного результата, они не смогли бы сделать того, что делается в лапке мухи или пленке мыльного пузыря. Только Бог может завершить работу; и чем разумнее становится человеческий разум, тем больше ощущается бесконечность интервала между человеческой и божественной работой в этом отношении. Итак, довольно нелепо утомлять себя в борьбе за точку, которой мы никогда не сможем достичь, и истощать свои силы в тщетных попытках развить качества, которые в неподражаемом и неисчерпаемом виде присутствуют в самых обычных вещах вокруг нас.

§ 6. Но более того: факт заключается в том, что во множестве случаев, вместо того чтобы добиваться большей утонченности отделки своей работой, мы только разрушаем прекрасную отделку природы и заменяем ее грубостью и несовершенством. Например, когда камень любого вида пролежал некоторое время, подвергаясь воздействию непогоды, Природа отделяет его по-своему; сначала она проявляет невероятную заботу о его формах, придавая ему изысканное разнообразие вмятин и впадин, округляя или придавая ему контуры, которые из-за тонкости не под силу ни одной человеческой руке; затем она раскрашивает его; и каждый из ее цветных штрихов, вместо того чтобы быть порошком, смешанным с маслом, представляет собой крошечный лес живых деревьев, великолепных по силе и красоте и скрывающих чудеса структуры, которые, по всей вероятности, являются загадкой даже для глаз. об ангелах. Человек приходит и выкапывает это законченное и чудесное произведение искусства, которое по своему невежеству он называет "необработанным камнем". Он продолжает отделять его в своей манере, то есть раскалывает надвое, дробит на неровные блоки и, наконец, превращает его поверхность в большое количество бугорков и выпуклостей, одинаково бесформенных, бесцветных, смертоносных и устрашающих.^[39] И блок, изуродованный таким образом, он

называет "законченным" и продолжает строить из него, и считает себя великим, поистине, и разумным животным. Принимая во внимание, что все, что он на самом деле сделал, это полностью разрушил произведение божественного искусства, которому, согласно законам, установленным Божеством для регулирования его работы в этом мире, должно потребоваться добрых двадцать лет, чтобы создать подобное снова. Он уничтожил это и сам дал на его место произведение искусства, для выполнения которого требуется не больше разума, чем у pholas, или червя, или духа, который во всем мире имеет власть над раздиранием, гниением и разложением. Я не говорю, что камень нельзя резать; его нужно резать для определенных целей; я только говорю, что резка - это не "отделка", а *недоводка*; и что, насколько можно судить по самому факту резьбы, камень разрушается от прикосновения человека. С ним так же, как с камнями еврейского жертвенника: "Если ты поднимешь на него свой инструмент, ты осквернил его". Точно так же дерево - это готовая вещь. Но доска, хотя и отполированная до блеска, таковой не является. Нам нужны камни и доски, так же как нам нужна пища; но мы придаем камню не больше превосходства, когда обтесываем его, или дереву, когда распиливаем его, чем животному, когда убиваем его.

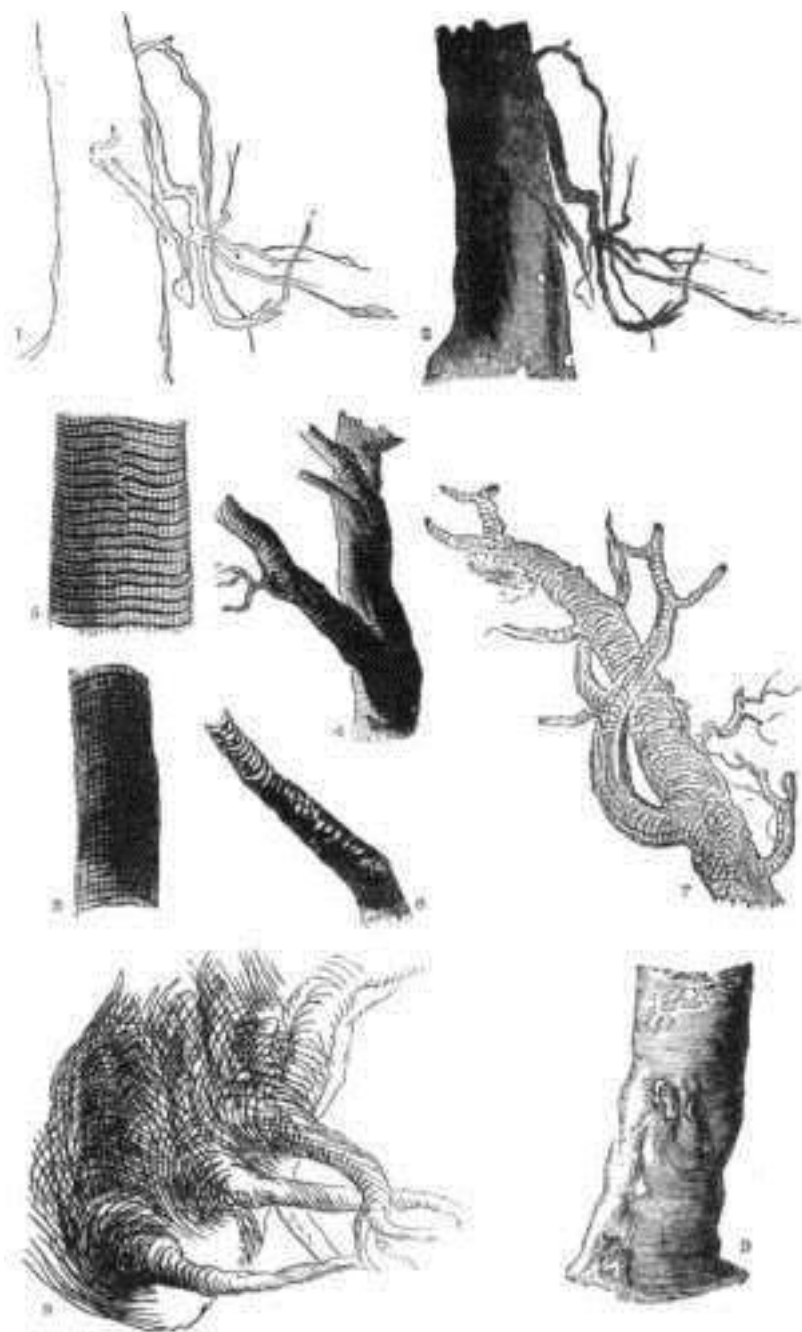
§ 7. Что ж, но, как скажут, в камнерезном деле, как и в любом другом искусстве, несомненно, есть своего рода завершенность, которая заслуживает похвалы и которая заключается в том, чтобы сгладить и облагородить как можно больше. Да, несомненно, это достойный финал. Во—первых, как только что было сказано, то, что подходит вещи для ее использования, - как камень, чтобы хорошо лежать на своем месте, или шестеренка машинного колеса, чтобы хорошо играть на другом; и, во-вторых, отделка, принадлежащая собственно искусству; *ноэта* отделка заключается не в сглаживании или полировке, а в *полноте выражения идей*. Ведь при покраске существует точно такая же разница между концами, предлагаемыми при отделке, что и при производстве. Некоторые художники заканчивают работу ради самой отделки; расставляют точки на своих картинах повсюду, как в некоторых видах миниатюрной живописи (когда смена цвета произвела бы столь же хороший эффект); или полируют свои картины повсюду, делая исполнение настолько тонким, что прикосновение кисти не видно, просто ради гладкости и признания, которое они могут таким образом получить за большой труд; такого рода исполнение, видимое в совершенстве во многих работах голландской школы и в работах Карло Дольче, является тем отточенным "языком", против которого я подробно выступал в различных частях первого раздела. объем; также невозможно говорить о нем со слишком большой строгостью или презрением там, где это стало конечной целью.

Но другие художники заканчивают работу ради впечатления, не для того, чтобы показать свое мастерство или создать гладкую работу, но чтобы с каждым штрихом они могли яснее передавать выражение знания. И такого рода отделка, собственно говоря, не столько *завершает* картину, сколько *дополняет* ее. Дело не в том, что то, что нарисовано, сделано более изящно, а в том, что нарисовано бесконечно *больше*. Это послевкусие всегда благородно и, как и все другие благороднейшие вещи, вряд ли когда-либо будет понято или оценено по достоинству. Здесь я должен попытаться, особенно в отношении состояния вражды между школами ныне живущих художников, подробно проиллюстрировать это.

§ 8. При наброске контура предположим, что это ствол дерева, как показано на рисунке 2. (напротив) рис. 1. сравнительно мало имеет значения, будет ли контур выделен жирной или

тонкой линией, при условии, что это *только контур*. В одном случае работа не более "закончена", чем в другом; она лишь подготовлена к тому, чтобы ее видели с большего или меньшего расстояния. Настоящая утонченность или отделка линии зависит не от ее тонкости, а от того, действительно ли она повторяет контуры дерева, которые она условно представляет; условно, я говорю, потому что в действительности такой линии вокруг дерева нет; и она установлена не как *имитация*, а как *ограничение формы*. Но если мы хотим добавить к нему тень, как на рис. 2., контур должен немедленно стать пропорционально тонким, не ради деликатности как таковой, а потому, что контур теперь во многих частях будет обозначать не просто ограничение формы, а часть *тени* внутри этой формы. Итак, как ограничение это было правдой, но как тень это было бы ложью, потому что на краю стержня нет линии черной тени. Следовательно, он должен быть сделан настолько тонким, чтобы не отделяться от остальной части тени там, где она существует, и быть видимым только при свете, где ограничение все еще необходимо.

Тогда обратите внимание на "окончание" рис. 2. по сравнению с рис. 1. состоит не в большей деликатности, а в добавлении истины (тени), устранении, в значительной степени, конвенционализма (контура). Вся истинная завершенность заключается в той или иной из этих вещей. Теперь, следовательно, если мы хотим "закончить" дальше, мы должны *знать* больше или *видеть* больше об этом дереве. А поскольку множество людей, рисующих деревья, ничего о них не знают и не будут смотреть на них, это неизбежно приводит к тому, что усилия по завершению не только напрасны, но и не доводятся до конца - приносят вред. В нижней части пластины, рис. 3, 4, 5 и 6. являются факсимиле фрагментов линейной гравюры, предназначенной для изображения стволов деревьев; 3. и 4. являются общепринятыми видами рисования деревьев среди гравюров восемнадцатого века; 5. и 6. вполне современны; 3. с большой и важной пластины Бойделла, с картины Клода "Расплавленный теленок", датированной 1781 годом; 4. Бойделлом в 1776 году, с картины Рубенса "Ваггонер"; 5. с напыщенной гравюры, опубликованной около двадцати лет назад. "назад" Мелеместера из Брюсселя, из "Моисея у неопалимой купины" Рафаэля; и 6. с переднего плана "Современной Италии" Миллера, по Тернеру.^[40]



2. Рисунок стволов деревьев.

Все это, насколько можно судить по гравюре, просто *ничто*. Они не являются "законченными" ни в каком смысле, кроме того, что бумага была покрыта линиями. 4. является лучшим, потому что в оригинальной работе Рубенса линии ветвей и способ их вставки в ствол были настолько четко обозначены, что никакая гравюра не смогла бы полностью стереть их; и, поскольку она отражает эти факты в ветвях, этот фрагмент гравюры более закончен, чем другие образцы, в то время как его собственная сетчатая текстура все еще фальшива и абсурдна; ибо на ветвях нет текстуры, подобной описанию вязаного чулка; а если бы и была, она была бы видна не в тени, а на свету. Ветка Миллера энергична и выглядит блестящей, но не имеет никакого сходства с оригинальной веткой Тернера, которая бледная и не блестит. Нидерландская работа, в целом, худшая; потому что своими нелепыми двойными линиями она добавляет жеманства к

своей неспособности. Но во всех этих случаях граверы работали в полном неведении как о том, что подразумевается под "рисунком", так и о форме дерева, покрывая бумагу определенными линиями, которые их научили вырисовывать на меди, как земледелец вырисовывает на глине.

§ 9. В следующих трех примерах мы имеем примеры усилий по доведению до конца руками самих художников, отмечающих три стадии знания или озарения и три относительные стадии завершения. Рис. 7. принадлежит Клоду (Liber Veritatis, № 140, факсимиле Бойделла). Она по-прежнему демонстрирует ужасающее невежество в отношении форм деревьев, но все же по способу исполнения лучше — то есть законченнее, — чем гравюры, потому что *несовсем* механична и демонстрирует какую-то смутную, далекую, сбивчивую память о некоторых фактах в стволах, таких как вариации текстуры и округлости, а также кусочки молодых побегов листьев. 8. принадлежит Сальватору, факсимильное изображение с части его оригинальной гравюры "Обретение Эдипа". Он демонстрирует значительную управляемость — не механическую, а свободную и прочную, и является настолько более законченным, чем любой другой, поскольку демонстрирует больше знаний о том, как ветви собираются из стебля, и о различном характере их изгибов. Наконец, рис. 9. хорошая работа. Это корень яблони в романе Альберта Дюрера "Адам и Ева", и он точно отражает морщины коры, появляющиеся под ней гладкие участки и общую анатомию роста. Все использованные линии способствуют представлению этих фактов, и поэтому работа в высшей степени закончена. Однако он по-прежнему не учитывает, поскольку не может быть представлен такого рода линиями, более тонкие градации света и тени. Теперь я "закончу" немного дальше, на следующей табличке (3), простым *вставлением* двух ветвей, изображенных на рис. 1. Я делаю это, просто добавляя утверждения, основанные на большем количестве фактов. Во-первых, я говорю, что весь ствол темный по сравнению с далеким небом. Во-вторых, я говорю, что он округлен градациями тени в различных показанных формах. И, наконец, я говорю, что (это кусок старой сосны, сорванный штормом с коры) древесина потрескалась в определенных направлениях, показывая ее структуру, или *мускулы*, которые видны в сложных изгибах при введении руки и в других местах.

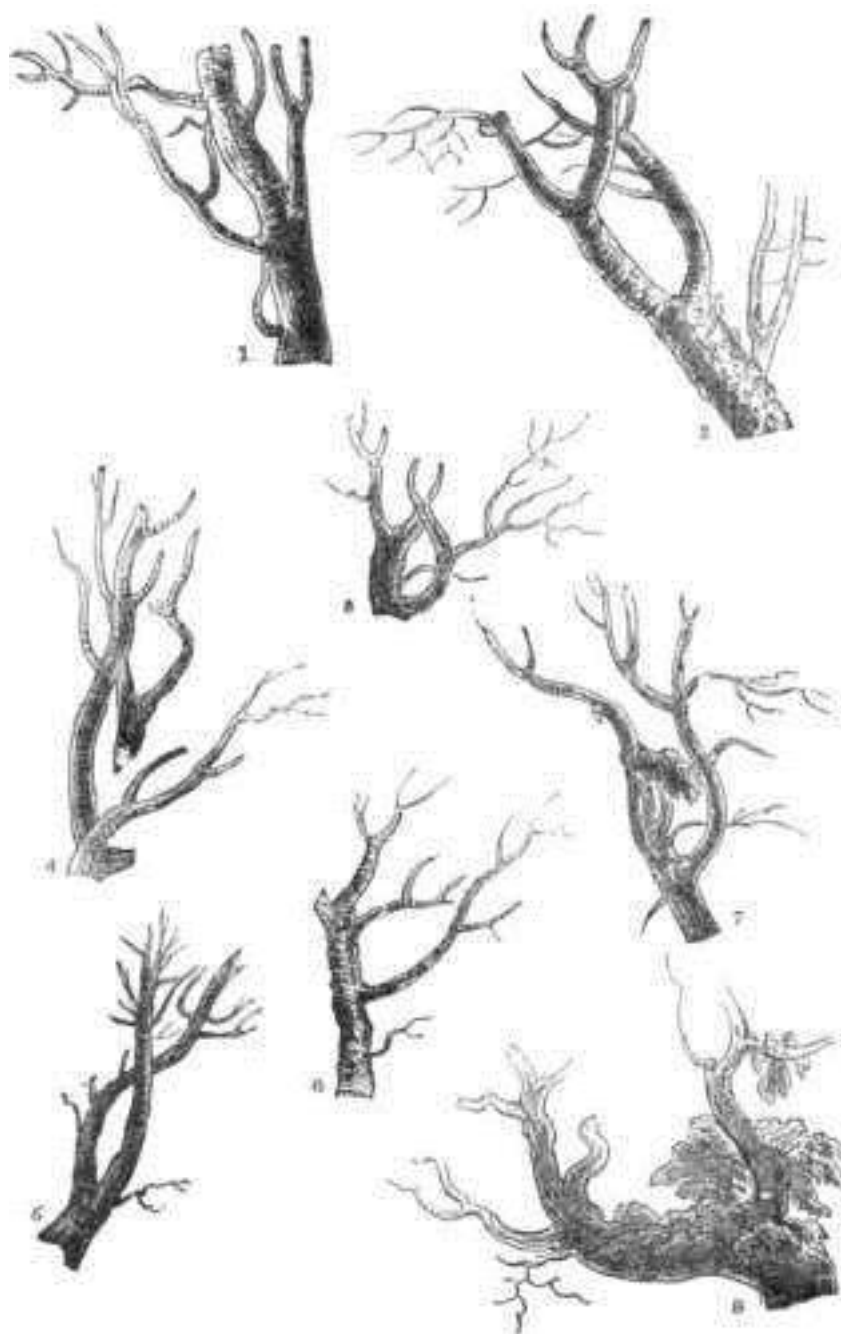
§ 10. Итак, эта часть работы, хотя и далека от завершения (сейчас мы улучшим ее), все же более закончена, чем любая другая, не потому, что она более тонкая или более искусная, а просто потому, что в ней больше правды и допускается меньше ошибок. То, что передает больше всего информации с наименьшей неточностью, всегда является наивысшей завершенностью; и вопрос, предпочитаем ли мы искусство столь законченное искусству незаконченному, вообще не зависит от вкуса. Это просто вопрос, хотим ли мы знать много или мало; видеть точно или видеть ложно; и тем, чей вкус к искусству (если они предпочитают так это называть) приводит к тому, что слепота нравится им больше, чем зрение, а логические ошибки — больше, чем факты, было бы лучше заняться чем-нибудь другим, кроме искусства.

§ 11. На приведенной выше таблице мы рассмотрели главным образом структуру и поверхность веточек; мы еще не заметили их изгиба. Если читатель обратится к № 7 (Фото 2), который в этом отношении является худшим из всего набора, он сразу заметит, какой пример он дает основной теории Клода о деревьях, а именно, что ветви всегда расходятся друг от друга по две за раз на манер зубцов плохо сделанной столовой вилки. Возможно, не сразу поверится, что это действительно теория Клода, касающаяся древовидной структуры, без некоторых дополнительных примеров из его практики. Поэтому я собрал на следующей странице, на листе 4., некоторые из наиболее характерных отрывков разветвления в Liber Veritatis; сами листы достаточно дешевы (какими они и должны быть) и доступны почти каждому, так что точность

факсимиле может быть легко проверена. Я привел в Приложении I. номера табличек, с которых взяты примеры, и вы обнаружите, что они были скорее улучшены, чем искажены, опустив, конечно, только окружающую листву, чтобы точно показать очертания ветвей, которые единственно нас в настоящее время интересуют. И было бы трудно собрать воедино серию более совершенно бесполезных и глупых, более исключительно неправильных (как фальшивый грифон), во всех отношениях сразу; они жесткие, и все же в них нет силы; изогнутые, и все же в них нет гибкости; монотонные, и все же беспорядочные; неестественные, и все же непривычные. На самом деле они принадлежат к тому самому обычному виду древесных ветвей, который ребенок или новичок сначала рисует экспериментально; более того, я совершенно уверен, что если бы этот набор ветвей был нарисован школьником "из его собственной головы", его учитель вряд ли позаботился бы показать их как знаки каких-либо перспектив в нем.



3. Прочность старой сосны.



4. Разветвление, по словам Клода.

§ 12. "Хорошо, но разве стволы деревьев не разветвляются, причем в основном на две ветви одновременно?"

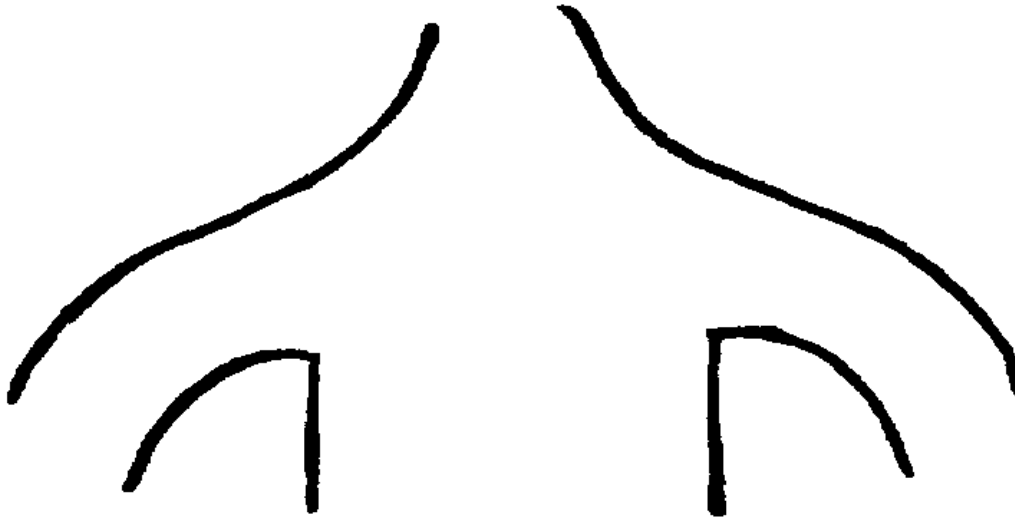


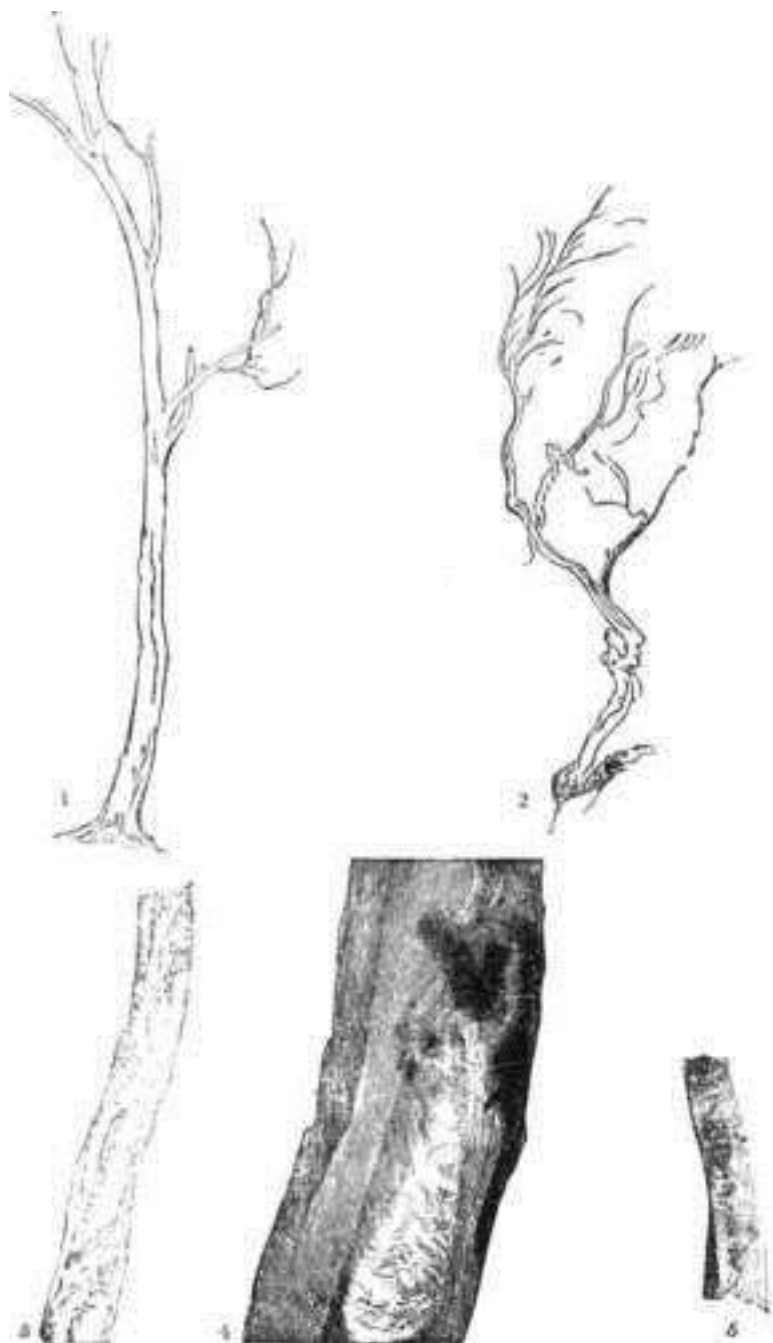
Рис. 2.

Да; но подчиняется таким же строгим анатомическим законам, как конечности животного; и эти крючковатые соединения на рисунке 4. так же точно отражают ветвление древесины, как и это (рис. 2.) состоит из шеи и плеч. Мы должны возражать против такого изображения плеч, потому что у нас есть некоторый интерес к человеческой форме и знание о ней; мы не возражаем против деревьев Клода, потому что у нас нет ни интереса, ни знания о деревьях. И если все еще утверждается, что такой работы, тем не менее, достаточно, чтобы дать кому-либо "представление" о дереве, я отвечу, что она никогда не давала и никогда не даст представления о дереве тому, кто любит деревья; и что, более того, ни одна идея, какой бы приятной она ни была, не имеет ни малейшей ценности, которая не основана на простых фактах. Что приятного может быть в *неправильных* идеях, мы здесь не исследуем; единственным вопросом для нас всегда было и всегда должно быть: каковы факты?

§ 13. И, конечно же, эти ветви Клода не являются фактами: и каждый из их контуров, в худшем смысле, незакончен, в них нет даже ожидания или слабой надежды на возможное усовершенствование. Я не собираюсь вдаваться здесь в обсуждение признаков ветвления; это должно быть в нашем отдельном исследовании древовидной структуры в целом; но я просто приведу один фрагмент древовидного рисунка Тернера в качестве примера того, что на самом деле представляет собой законченная работа, даже в общих чертах. На рисунке 5. напротив, рис. 1. изображен контур (без листвы, как у Клода) одного из отдаленных стволов дерева на рисунке Болтонского аббатства. Чтобы лучше показать его совершенство по контрасту с плохой работой (поскольку у нас, я полагаю, было достаточно Клода), я возьму немного Констебля; рис. 2. является основным деревом на гравюре замка на Стоуре ("Жизнь констебля" Лесли). Она отличается от набросков Клода лишь тем, что представляет собой работу, выполняемую неискусственным человеком, праздно носящимся с кистью, вместо того чтобы рисовать решительно неправильно, пером: с одной стороны, хуже, чем у Клода, в том, что он более ленив; с другой стороны, немного лучше в том, что он более свободен, но, как представитель древовидной формы, конечно, все еще совершенно варварский. Стоит вернуться к описанию необычного художника, работающего над деревом (Том II, глава о воображаемых ассоциациях, § 11), поскольку этот сундук Констебля любопытно иллюстрирует это. Можно почти увидеть, как

он сначала сгибает его вправо; затем, пройдя достаточно долго вправо, поворачивает влево; затем, пройдя достаточно долго влево, снова вправо; затем разделяет его; и "поскольку на картинке есть еще одно деревос двумя длинными ветвями (в данном случае они действительно есть), он знает, что у этого должно быть три или четыре, которые должны изгибаться взад-вперед", и т.д., и т.п.

§ 14. Затем изучите работу Тернера: сначала обратите внимание на ее бесшумность, непривлекательность, кажущуюся небрежность, смотрите вы на нее или нет; затем обратите внимание на едва заметные изгибы в самых узких пределах, и, когда она разветвляется, на неожиданные, необычные вещи, которые она делает, как раз на то, что никто не мог бы подумать о ней: вытягивается, как буква Y, с почти прямой ветвью, а затем исправляет ее жесткость зигзагом сзади, так что ветви, уродливые по отдельности, красивы в унисон. (В том, что я далее скажу о деревьях, мне нужно будет подробно остановиться на этом свойстве *неожиданности*. Ветка никогда не рисуется правильно, если она не своенравна, так что, хотя, как только что было сказано, поначалу спокойна, не хочет, чтобы на нее смотрели, в тот момент, когда на нее смотрят, кажется, что она стремится удивить вас и сделать то, чего вы от нее меньше всего ожидаете.) Но наша нынешняя цель - лишь отметить *отделку of the Turner curves*, которые, хотя на первый взгляд и кажутся прямыми и жесткими, при долгом рассмотрении кажутся трепетными, постоянно колеблющимися вдоль каждого края в бесконечной мелодии изменений. Это завершение строки в том же смысле, в каком завершается прекрасная мелодия в сочетании ее нот.



5. Хороший и плохой рисунок дерева.

§ 15. А теперь, далее, давайте немного рассмотрим тернеровское дерево в условиях света и тени. Я сказал выше, что мне хотелось бы лучше нарисовать этот сосновый ствол, который, хотя и имеет зарождающийся оттенок и мускулистое действие, не имеет ни текстуры, ни местного цвета. Теперь я беру примерно полтора дюйма стволов ясеня Тернера (один из ближайших) на том же рисунке Болтонского аббатства (рис. 3. Фото 5.), *из*то я не могу сделать лучше; это совершенно закончено; невозможно добавить к этому больше правды в таком масштабе. Текстура коры, анатомия мышц под ней, отраженный свет в углублениях, пятна темного мха и мерцающие тени от листвы наверху - все это присутствует настолько четко, насколько это может обозначить человеческая рука. Я помещаю фрагмент сундука Констебля (рис. 5.),^[41] с другой фотографии из книги Лесли "Жизнь о нем" (лощина в Хелмингем-парке, Саффолк), для

сравнения того же оттенка, что и в контуре выше. Видите ли, Констебль не знает, рисует ли он мох или тень: эти темные штрихи в середине путаются в его сознании между темными пятнами на стволе и его темной стороной; нет ни анатомии, ни отбрасываемой тени, ничего, кроме ленивых взмахов кисти, смутно очерченных по кругу. Вещь намного темнее, чем у Тернера, но, следовательно, она не закончена; она только почернела. И "очернить" - действительно подходящее слово для всех попыток закончить без знания. Всякий истинный финал - это *дополнительный факт*; и слово Тернера, обозначающее завершение картины, всегда было таким знаменательным: "продвигаться вперед". Но труд без дополнительных знаний может только очернить картину, он не может завершить ее.

§ 16. И это особенно важно помнить, когда мы переходим от сравнительно больших и удаленных объектов, таких как этот единственный ствол, к более разделенным и близким деталям переднего плана. Некоторая степень невежества может быть скрыта при завершении того, что находится далеко; но при тщательной работе скрыть это невозможно, и затемнение вместо отделки становится тогда единственным возможным ресурсом гравера. Мне всегда было приятно слышать, как люди говорят о том, чтобы сделать передний план "энергичным", "заметным", "напористым" и так далее. Если вы ляжете на грудь на следующем берегу, к которому подойдете (что, я думаю, *приблизит* его достаточно, чтобы придать ему всю силу, на которую он способен), вы увидите в скоплении листьев и травы рядом с вашим лицом нечто столь же нежное, как это, что я на самом деле так нарисовал на противоположной странице, тайну мягкой тени в глубине травы, с неопределенными формами листьев, которые вы не можете проследить или сосчитать, внутри нее, и из этого, более близкие листья проступают во всех тонких оттенках нежного света и тени. мерцающая форма, совершенно неподвластная изяществу рисования карандашом; и все же вы поднимаетесь из этого ряда (конечно, не делая его более грубым, отрисовывая его немного назад) и заявляете, что изображаете его несколькими кляксами "сильного" цвета переднего плана. "Хорошо, но я не могу нарисовать каждый лист, который вижу на берегу". Нет, ибо, как мы видели в начале этой главы, ни одна человеческая работа не может быть закончена так, чтобы выразить *изящество* природы, поэтому она также не может быть закончена так, чтобы выразить *избыточность* природы. Примите эту необходимость; но не отрицайте ее; не называйте свою работу законченной, когда вы в гравюре заменили беспорядочную череду грубых черных царапин или в акварели несколько резких клякс невыразимой органичной красотой. Следуйте за этой красотой, насколько это возможно, помня, что насколько вы видите, знаете и представляете ее, настолько ваша работа закончена; насколько вы отстаеете от нее, ваша работа *незакончена*; и насколько вы заменяете ее чем-то другим, настолько ваша работа испорчена.



6. Листва на переднем плане.

§ 17. Нелегко показать, как далеко Тернер следовал ему, поскольку его отделка настолько деликатна, что ее почти невозможно подделать. Я только что сказал, что было невозможно достроить этот его ясеневый ствол дальше, в таких масштабах.^[42] Используя увеличительное стекло и оказывая ту же помощь зрителю, возможно, удалось бы добавить и показать еще несколько деталей; но даже в таком виде я не могу с помощью линейной гравировки выразить все, что есть в этом куске ствола дерева, в том же масштабе. Поэтому я *have* увеличил его верхнюю часть на рис. 4. (Фото 5.), чтобы читатель мог лучше разглядеть прекрасные линии изгиба, в которые вкладываются даже малейшие оттенки и пятна. Каждая четверть дюйма на рисунках Тернера выдерживает такое же увеличение; большую часть тонкой работы на них едва ли можно проследить, разве что самым острым зрением, пока ее не увеличат. На его картине Ivy

Bridge,[43] вены нарисованы на крыльях бабочки, не более трех линий в диаметре; а на одном из его меньших рисунков Скарборо, находящемся в моем собственном распоряжении, мышечные панцири на пляже округлены, и некоторые изображены закрытыми, некоторые открытыми, хотя ни одна из них не такая большая, как одна из букв этого типа. ; и все же это человек, который, как считалось, принадлежал к "лихой" школе, буквально потому, что у большинства людей не хватало терпения или тонкости зрения, чтобы проследить его бесконечные детали.

§ 18. "Предположим, что это было так", - возможно, ответит читатель. - "И все же мне не нравятся детали настолько тонкие, что их едва можно разглядеть". Тогда вам ничто не нравится в Природе (ибо вы обнаружите, что она всегда заносит свои детали слишком далеко, чтобы их можно было проследить). Этот момент, однако, мы рассмотрим позже; сейчас не вопрос, *хотим закончить или нет*; наш единственный вопрос здесь заключается в том, что *означает* "закончить"; и я надеюсь, читатель начинает убеждаться, что это действительно означает не что иное, как законченную и накопленную истину, и что наш старый монотонный тест должен по-прежнему служить нам здесь, как и везде. И нам следует серьезно задуматься над тем, почему (если это действительно так) нам не нравится такой финал - не нравится накопление истины. Ибо, несомненно, вся власть против нас, и *нельзя назвать ни одного по-настоящему великого человека в искусстве - но это имя того, кто достиг своего предела*. Возьмем для начала Леонардо, Микеланджело и Рафаэля в качестве триады. Они все завершили свои детали с такой тонкостью штрихов и градаций, что при тщательном рисовании любого из трех вы не можете увидеть, где карандаш перестал касаться бумаги; его мазок настолько нежен, что, приглядевшись к рисунку поближе, вы ничего не увидите; вы видите только эффект от него немного сзади! Настолько нежное исполнение и настолько полное в деталях, что Леонардо, должно быть, прорисовал *каждую жилку в маленьких агатах* и камешки гравия под ногами Святой Анны в Лувре. Возьмите квартет после триады — Тициана, Тинторетто, Беллини и Веронезе. Изучите виноградные листья "Вакха и Ариадны" (Тициана) в Национальной галерее; изучите цветы огуречника, раскрашенные лепесток за лепестком, хотя и лежащие свободно на столе, в "Ужине в Эммаусе" Тициана в Лувре или раковины улиток на земле в его гробнице;[44] изучите отдельные узоры на каждой драпировке Веронезе на его свадьбе в Кане; поезжайте в Венецию и посмотрите, как Тинторет рисует полосы черной коры на стволе березы, поддерживающей платформу, в своем "Поклонении волхвам": как Беллини заполняет трещины в своих разрушенных стенах самыми изысканными гроздьями эрба делла Мадонна.[45] Вы найдете их все в сказке. Берите квинтет за квартетом — Франчия, Анджелико, Дюрера, Хемлинга, Перуджино, — и все равно свидетель один, все то же стремление во всем к предельному совершенству, которого могли достичь их знания и рука.

Кто возразит этим людям? Прежде всего, кто возразит им, когда они и Природа говорят совершенно одно и то же? Ибо где Природа останавливается *всвоей* отделке — той отделке, которая заключается не в выравнивании поверхности, а в заполнении пространства и умножении жизни и мысли?

Кто им возразит? Я, например, не смею; но принимаю их учение, как и Природа, со всем смирением.

"Но разве тогда нет ничего хорошего в любой работе, которая не претендует на совершенство? Неужели нет спасительного пункта от этого ужасного требования завершения? А если такового

нет, то какой смысл во всем, что вы говорили в другом месте о грубости как о достоинстве готической работы и даже несколькими страницами ранее об опасности отделки для наших современных рабочих?"

Действительно, есть много исключений, и в несовершенной работе есть много хорошего. Но нам лучше перенести рассмотрение этих недостатков и исключений в другую главу и закрыть эту, никоим образом не затуманивая наш общий вывод о том, что "доводить до конца" в искусстве означает просто "говорить больше правды"; и что бы мы ни начали с умом, хорошо закончить основательно.

[38]

- С его йеменским мечом в помощь;
на нем не было никаких украшений,
кроме зазубрин на лезвии.

[39] Посмотрите базу нового клуба армии и флота.

[40] Я беру этот пример с Миллера, потому что, в целом, он лучший гравер Тернера, который у нас есть.

[41] Рис. 5., однако, не такой *блестящий*, как у Констебля; я ничего не могу с этим поделать, поскольку отдал оригинал моему хорошему другу мистеру Казену со строгим наказом точно скопировать его: но рисунок тем прекраснее, как изображение творчества Констебля, для тех меццотинтов в "Лесли". в его жизни есть много рисованных качеств, которых совершенно не хватает в цветных кляксах Констебля. Сравнение должно быть проведено тщательно, между картинкой и снимком, в разделе, посвященном растительности.

[42] Он имеет точный размер оригинала, весь рисунок составляет около 15 1/2 дюймов на 11 дюймов.

[43] Картина маслом (примерно 3 фута на 4 фута 6 дюймов), очень широкая по своей массе. Находится во владении Э. Бикнелла, эсквайра.

[44] Эти раковины улиток очень примечательны, поскольку встречаются, возможно, в самой грандиозной и широкой из всех композиций Тициана.

[45] *Linaria Cymbalaria*, поганка с листьями плюща из английских садов.

ГЛАВА X.

ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ИЗОБРАЖЕНИЙ.

§ 1. Я боюсь, что это будет трудная глава; одна из недостатков, оговорок и исключений. Но чем больше я вижу полезных истин, тем больше нахожу, что, подобно человеческим существам, они

в высшей степени двуногие; и, хотя, насколько понимает человеческий разум, их обычно видят в позе журавля, стоящими на одной ноге, всякий раз, когда они должны быть сформулированы так, чтобы противостоять любым нападениям, совершенно необходимо, чтобы они стояли на двух и полностью сохраняли равновесие на противоположных опорах.

§ 2. Я не сомневаюсь, что одно возражение, с которого, как и с другого, мы можем начать, очень сильно поразило читателя после сравнения приведенных выше иллюстраций Тернера, Констебла и Клода. Он задастся вопросом, как получилось, что Тернер, завершая таким изысканным образом и передавая тысячи истин, в то время как другие художники передавали только одну или две, все же из всех художников, казалось, добился наименее заметного сходства с природой, так что мир назвал его сумасшедшим в тот момент, когда он передавал именно ту высшую и наиболее совершенную истину, которую когда-либо видели в пейзаже.

И он будет удивляться, почему до сих пор кажется, что для этого протеста есть причина. И все же, после того, какой анализ и доказательства его правоты уже были даны, читатель, возможно, скажет себе: "Все эти рассуждения для меня бесполезны. Тернер *не* дает мне представления о природе; ни перед одной из его картин я не чувствую себя так, как должен был бы чувствовать себя в реальной сцене. Констебль выводит меня в душ, а Клод - на солнце; с Де Вином я чувствую себя так, словно гуляю в поле; но Тернер держит меня дома, и я всегда знаю, что смотрю на картину".

Я мог бы ответить на это; Ну, а что еще *должен* он сделать? Если вы хотите чувствовать себя так, словно стоите под душем, не могли бы вы пойти и промокнуть без помощи констебля? Если вы хотите чувствовать себя так, как будто вы гуляете по полям, не могли бы вы пойти и погулять по ним без помощи Де Вина? Но если вы хотите сидеть в своей комнате и смотреть на красивую картину, почему вы должны винить художника за то, что он подарил вам ее? Это *был* ответ, который на самом деле дали мне различные журналисты, когда я впервые показал, что Тернер был правдивее других художников: "Нет, - сказали они, - мы не хотим правды, мы хотим чего-то другого, кроме правды; мы хотели бы иметь не природу, а что-то лучшее, чем природа".

§ 3. Я не собираюсь принимать этот ответ, хотя в данный момент мне кажется, что он имеет смысл: я никогда его не принимал. Когда я поднимаю глаза от бумаги, чтобы поразмыслить над любопытным сочетанием в ней прямой ошибки и далекой правды, я вижу на стенах комнаты сначала рисунок Тернера, изображающий цепь Альп от Суперги над Турином; затем рисунок глыбы гнейса в Шамуни с пурпурными Эгиль-Ружами за ней; другой - башни швейцарского Фрибурга с группой сосновых лесов за ними; затем другой рисунок Тернера, Изола Белла, с голубым отверстием Сен—Готарда Вдалеке; и затем рисунок Тернера, изображающий Изолу Беллу. изрядный фрагмент иллюминации тринадцатого века, изображающий вверху страницы Приветствие; а внизу художник, написавший его, сидит в своей маленькой монастырской келье, а над ним надпись на этот счет -

"ego jahes scpsi hunc librum".

Я, Джон, написал эту книгу.

Ни одна из этих вещей не является плохим произведением искусства; и все же, если бы мне предложили иметь вместо них столько окон, из которых я увидел бы сначала настоящую цепь Альп от Суперги; затем настоящую глыбу гнейса и Эгиль—Руж; затем настоящие башни

Фрибурга и сосновый лес; настоящую Изола Белла; и, наконец, настоящих Марию и Елизавету; а под ними настоящего старого монаха за работой в своей келье, - я бы без колебаний заменил свои пять картин на другие. пять окон; и так, я полагаю, поступило бы большинство людей, и, как мне кажется, неразумно.

"Значит, - продолжает спрашивать меня читатель, - чем больше изображение напоминает такое окно, тем лучше оно должно быть?"

ДА.

"Тогда, если Тернер не производит на меня впечатления такого окна, то есть от Природы, должно быть, с Тернером что-то не так?"

ДА.

- И если констебль и Де Винт производят на меня впечатление такого окна, то в Констебле и Де Винте должно быть что-то правильное?

ДА.

- А что-нибудь более правильное, чем в "Тернере"?

Нет.

- Не могли бы вы объяснить?

Я уже давным-давно объяснил себя, и это полностью; возможно, слишком полно, чтобы запомнить простую суть объяснения. Если читатель оглянется назад и, учитывая нынешнее состояние нашего исследования, еще раз прочтет первый том, часть I. Раздел I. Глава V., и часть II. Раздел I. Глава VII., он обнаружит, что наши нынешние трудности предвосхищены. Есть некоторые истины, легко достижимые, которые придают обманчивое сходство с Природой; другие, которые даются только с трудом, которые не вызывают обмана, но придают внутреннее и глубокое сходство. Эти два класса истин не могут быть получены вместе; выбор должен быть сделан между ними. Плохой художник создает дешевое обманчивое сходство. Хороший художник создает драгоценное, не обманчивое сходство. Констебль видит в пейзаже влажную траву, ровные луга и тенистые ветви; иными словами, примерно столько, сколько, я полагаю, вообще могли бы воспринять между собой умный олененок и жаворонок. Тернер с первого взгляда постигает всю сумму видимой истины, открытую человеческому разуму. Таким образом, Бергем не видит в фигуре ничего, кроме вспышек света на складках ее платья; но Микеланджело воспринимает каждую вспышку мысли, которая проходит через ее дух; и Констебл и Бергем могут имитировать окна; Тернер и Микеланджело никоим образом не могут имитировать окна. Но Тернер и Микеланджело, тем не менее, лучшие.

§ 4. "Хорошо, но, - упорствует читатель, - вы только что признали, сейчас, что, поскольку Тернеру не удалось придать своей работе вид окна, с ним что-то не так".

Я так и сделал; если бы он был совершенно прав, у него была бы вся правда, как низкая, так и высокая; то есть он был бы Природой, а не Тернером; но это невозможно для человека. В нем много неправильного; много бесконечно неправильного во всех человеческих усилиях. Но, тем не менее, в некоторых бесконечное Улучшение превосходит другие человеческие усилия.

"Ну, но вы сказали, что поменяете своих Токарей на стекольщиков, почему же тогда не на констеблей?"

Нет, я не говорил, что поменяю их на окна *просто*, но на окна, выходящие на цепь Альп и Изола Белла. То есть, за всю правду, которая есть в Тернере, и за всю правду, кроме той, которой в нем нет; но я бы не променял их на Констеблей, чтобы иметь маленькую частичку правды, которой нет в Тернере, и ничего из той могущественной правды, которая там есть.

§ 5. Таким образом, до сих пор, хотя этот предмет требует несколько пространственных объяснений, он не представляет реальной трудности. В том, как на протяжении всей этой работы я стремился оценивать относительные достоинства художников, нет ни малейшего несоответствия. Я всегда говорил, что лучше всего тот, кто ближе всего к Природе. Все правила бесполезны, весь гений бесполезен, весь труд бесполезен, если вы не приводите фактов; чем больше фактов вы приводите, тем вы значительнее; и нет факта настолько незначительного, чтобы его можно было благоразумно презирать, если его возможно представить. Также, но я давно знаю истинность строк Герберта,

"Некоторые мужчины
полны самомнения и соответствуют своим собственным представлениям",

если бы я не был сильно удивлен, услышав, как ворчливые читатели спрашивают: "как это возможно", что я могу восхвалять прерафаэлит и Тернера тоже. Ибо с начала этой книги и до этой ее страницы я никогда не хвалил Тернера высоко ни по какой другой причине, кроме той, что он *подавал факты более деликатно*, более прерафаэлитски, чем другие люди. Невнимательные читатели, которые набросились на описания и пропустили аргументы, составили собственное представление о причине моей симпатии к Тернеру и сказали себе: "Тернер не умеет рисовать, Тернер - обобщающий человек, смутный, дальновидный; а прерафаэлиты суровы и отчетливы. Как кому-то может нравиться и то, и другое?" [46] Но я никогда не говорил, что Тернер не умеет рисовать. Я никогда не говорил, что он был расплывчатым или дальновидным. Что я сказал, так это то, что никто никогда не рисовал так хорошо; что никто не был так уверен, так *недальновиден*; что никто никогда не приводил так много твердых и откровенных фактов. Теперь вернитесь к первому тому и обратите внимание на выражения. "Он единственный художник, который когда-либо рисовал гору или камень; [47] единственный художник, который может нарисовать ствол дерева; единственный художник, который когда-либо рисовал небо, предыдущие художники рисовали его только типично или частично, но он абсолютно и универсально ". Обратите внимание, как его хвалят в наскальных рисунках за то, что он "не выбирает красивый или интересный кусочек здесь или там, а передает всю правду, со всеми взаимосвязями ее частей". [48] Обратите внимание, как говорят, что *великое достоинство пейзажа Чима—да-Конельяно и ранних сакральных художников* заключается в том, что он дает "цельное, изысканное, скромное воплощение - клубничное растение на переднем плане с цветком, и ягодой, только что распустившейся, и одна наполовину созревшая, и одна спелая, все терпеливо и невинно нарисовано с самого начала". *реальная вещь, и следовательно, самая божественная*". Затем внимательно перечитайте следующий параграф (§ 10) и обратите внимание на его вывод о том, что по-настоящему великие люди - это те, кто все делал тщательно и кто никогда не пренебрегал ничем, даже

самым незначительным, из того, что создал Бог; с приведенным примером маргаритки Вордсворта, отбрасывающей тень на камень; и следующим предложением: "Наши художники должны прийти к этому, прежде чем они выполнят свой долг". И все же, когда наши художники *did* пришли к этому, выполнили свой долг и нарисовали маргаритку с ее тенью (этот отрывок был написан за много лет до появления мысли о прерафаэлитизме), люди удивлялись, как мне могло понравиться то, что было ни много ни мало, как точным воплощением моих собственных самых искренних призывов и высочайших надежд.

§ 6. Итак, до сих пор все, что я говорил, было абсолютно последовательным и вело к одной простой цели. Тернера хвалят за его правдивость и законченность; ту правду, примеры которой я начинаю приводить. Прерафаэлитизм восхваляют за его правдивость и законченность; и вся обязанность, возложенная на художника, заключается в том, чтобы быть во всех отношениях как можно более похожим на Природу.

И все же это не все, что мне нужно сделать. Ученику необходимо внушить нечто большее, нечто большее, что необходимо признать или установить, прежде чем можно будет заложить основы справедливого суждения.

Ибо, заметьте, хотя я полагаю, что любой здравомыслящий человек обменял бы свои картины, какими бы хорошими они ни были, на windows, он не чувствовал бы и не должен был чувствовать, что эта сделка была *полностью* выгодна ему. Он почувствовал бы, что это был обмен меньшего блага одного вида на большее другого рода, но что это определенно был *обмен*, а не чистая выгода, не просто получение большего количества правды вместо меньшего. Картина была бы серьезной потерей; нечто ушедшее, чего реальный пейзаж никогда не смог бы восстановить, хотя на его месте могло бы появиться что-то лучшее, как возраст может дать сердцу что-то лучшее, чем юношеские иллюзии, но не может снова подарить сладость этого иллюзии.

§ 7. Что же такого есть на картине, что дорого нам и все же неестественно? До сих пор наши аргументы в целом вели к некоторому обесцениванию искусства; и читатель, возможно, время от времени, насколько они его убедили, был склонен говорить: "Почему бы сразу не отказаться от всей этой науки Насмешек, поскольку ее единственное достоинство заключается в представлении фактов, а она в лучшем случае не может передать их полностью, к тому же подвержена всевозможным недостаткам и нечестности, — почему бы не придерживаться фактов, реальных полей, холмов и людей и не оставить в покое эту опасную картину?"

Нет, делать это было бы нехорошо. Живопись обладает своими особыми достоинствами, не только соответствующими ее недостаткам и слабостям, но даже вытекающими из них. Давайте посмотрим, что это за добродетели.

§ 8. Я должен попросить разрешения, как я иногда делал раньше, начать, по-видимому, издали от сути.

Не так давно, покидая ранним утром один из швейцарских городков, я увидел в облаках за домами незнакомые мне Альпы, более величественные, чем все, что я знал, благороднее, чем Шрекхорн или Менх; казалось, что с одной стороны они заканчиваются пропастью почти невообразимой высоты; с другой стороны, на многие лиги вдаваясь в поле блестящего льда,

чистого, белоснежного и голубого, отливающего тут и там серебром под утренним солнцем. На мгновение у меня возникло ощущение такого величия, какое только может вызвать любой природный объект; в следующее мгновение я увидел, что моим неизвестным Альпом была стеклянная крыша одной из городских мастерских, возвышавшаяся над ближайшими домами и казавшаяся воздушной и нечеткой из-за чистого голубого древесного дыма, поднимавшегося из расположенных между ними труб.

Очевидно, что в том, что касалось простой улады для глаз, стеклянная крыша была здесь равна или, по крайней мере, на мгновение сравнялась с Alp. Должна ли была быть власть объекта над сердцем малой или большой, полностью зависело от того, для чего он понимался, от того, что им овладевали и воспринимали во всей ее полноте, будь то гранитная гора или группа стеклянных панелей; и, таким образом, всегда истинное величие внешнего вида вещи для нас зависит от степени, в которой мы сами обладаем способностью понимать это, — той проникающей, захватывающей силой воображения, которая была давно определена^[49] как сама жизнь человека, рассматриваемого как *видящее* существо. Ибо, хотя створка действительно была альпийской, есть много людей, на умы которых она произвела бы не больше эффекта, чем стеклянная крыша. Для них это был бы сверкающий предмет определенной видимой длины и ширины, сделанный из стекла или изо льда, двадцать футов в длину или двадцать лиг, для них не имело бы никакого значения; или, скорее, они бы никоим образом не задумывались и не рассматривали его. Исследуйте природу своей собственной эмоции (если вы ее испытываете) при виде Альпа, и вы обнаружите, что вся яркость этой эмоции висит, подобно росе на паутинке, на любопытной паутине тонкой фантазии и несовершенного знания. Сначала у вас возникает смутное представление о его размерах в сочетании с восхищением работой великого Строителя его стен и фундамента, затем возникает ощущение его вечности, трогательное ощущение его непреходящести и вашей собственной мимолетности, как травы по бокам; затем, и в самой этой печали, возникает чувство странного единения с прошлыми поколениями, видящими то, что видели они. Они не видели ни облаков, которые плывут над вашей головой, ни стены коттеджа на другой стороне поля, ни дороги, по которой вы едете. Но они увидели *это*. Гранитная стена на небесах была для них тем же, что и для вас. Они перестали смотреть на это; вы скоро тоже перестанете смотреть, и гранитная стена будет для других. Затем, вперемешку с этими более торжественными представлениями, приходит понимание даров и славы Альп, воображение всех фонтанов, бьющих из их скалистых стен, и полноводных рек, рождающихся из их льда, и всех приятных долин, вьющихся между их утесами, и всех шалашей, мерцающих среди его облаков, и счастливых ферм, раскинувшихся на его пастбищах; в то время как вместе с мыслями об этом возникает странное сочувствие ко всему неизведанному в человеческой жизни, и счастью, и смерти, обозначаемых этим узким белым пламенем солнца. вечный снег, видимый до сих пор в утреннем небе.

Эти образы, и гораздо больше, чем они, лежат в основе эмоций, которые вы испытываете при виде Alp. Вы можете не проследить их в своем сердце, потому что в вашем сердце гораздо больше зла и добра, чем вы когда-либо можете проследить; но они волнуют вас и побуждают ко всему этому. Несомненно, поскольку при созерцании снежной горы вы испытываете больше эмоций, чем при созерцании любого другого объекта того же приятного серебристо-серого цвета, именно такого рода образы побуждают вас к этому; и, заметьте, это не что иное, как более глубокое понимание *фактов* об этой вещи. Мы называем эту силу "Воображением", потому что она воображает или постигает; но это благородное воображение, только если оно представляет *истину*. И степень этого воображаемого восторга будет зависеть от степени

обладания знаниями и чувствительности к патетическому или впечатляющему характеру известных вещей.

§ 9. Но главный момент, который следует отметить в настоящее время, заключается в том, что если воображение может быть возбуждено для этой его специфической работы, сравнительно мало имеет значения, чем оно возбуждается. Если бы дым частично не рассеялся, стеклянная крыша могла бы понравиться мне не хуже альпийской горки, пока я совсем не потерял бы ее из виду; и если на картине воображение можно однажды привлечь и, не оскорбляя себя какой-нибудь вопиющей ошибкой, заставить работать в своей области, несовершенство самих исторических деталей, к удовольствию зрителя, не имеет большого значения.

Следовательно, поэты и вообще люди с сильными чувствами склонны быть одними из худших ценителей живописи. Им достаточно малейшего намека. Скажите им, что белый мазок означает корабль, а черное пятно — грозу, и они будут полностью удовлетворены обоими, и немедленно приступят к воспоминаниям обо всем, что они когда-либо чувствовали по поводу кораблей и гроз, приписывая весь поток и полноту своих собственных чувств работе художника; в то время как, вероятно, если картина действительно хороша и полна суровых фактов, поэт или чувствующий человек найдет некоторые факты в ней *по—своему*, вне особого хода своих собственных мыслей, - обидится на это, начнет критиковать и удивляться этому. обнаружьте, наконец, в нем какое-нибудь несовершенство, - такое, которое должно быть присуще любой человеческой работе, - и, таким образом, в конце концов, поссорьтесь с ним и отвергните все это целиком. Таким образом, Вордсворт пишет много сонетов сэру Джорджу Бомонту и Хейдону, но ни одного сэру Джошуа или Тернеру.

§ 10. Отсюда также ошибка, в которую впадают многие поверхностные художники, говоря о "обращении к воображению" как единственной цели искусства. Совершенно верно, что необходимо обращаться к воображению; но оно может быть в достаточной степени обращено к пятну, оставленному чернильницей, брошенной в стену. У метателя мало заслуг, хотя наблюдатель с богатым воображением, возможно, найдет больше забавного в беспорядочном налете, чем во многих вымученных картинах. И таким образом, в неряшливой или плохо законченной картине нет заслуги художника в том, что он "обратился к воображению"; и успех такого обращения не является каким-либо критерием достоинства работы. Долг художника - не только обращаться к воображению и пробуждать его, но и *направлять* его; и нет другого надежного руководства, кроме простого согласия с фактом. Неважно, что картина понравилась А. или Б., что К. пишет к ней сонеты, а Д. считает ее божественной. Это по-прежнему единственный вопрос к художнику или к нам: "Это факт? Так ли это на самом деле? Является ли картина Вершиной среди картин, полной, прочной, вечной; или всего лишь стеклянный дом, хрупкий, пустой, презренный, подлежащий разрушению; требующий, во всех честных руках, обнаружения и сноса?"

§ 11. Отсюда также и то, что так много серьезных трудностей стоит на пути получения *реального мнения* о картинах вообще. Скажите любому человеку, обладающему хоть малейшей силой воображения, что такая-то картина хороша и означает то или иное: скажите ему, например, что Клод хорош и что это означает деревья, траву и воду; и немедленно, какие бы вера, добродетель, смирение и воображение ни были присущи этому человеку, поднимитесь, чтобы помочь Клоду и заявить, что все это действительно "превосходно хорошо, я уверен"; и что бы в течение своей жизни он ни испытывал удовольствия от деревьев и травы, он начнет

размышлять и наслаждаться заново. , предполагая, что все это время он наслаждается этой картиной. Следовательно, когда репутация художника подтверждена, это должен быть действительно упрямый человек, которому он не понравится или будет казаться, что нравится; ибо все тщеславные и слабые люди притворяются довольными им ради собственной репутации, а все скромные люди с богатым воображением серьезно и искренне воображают, что они *им* довольны, получая, несомненно, удовольствие от его работ, но удовольствие, которое, если бы они были в том же настроении, они в равной степени получали бы (и, действительно, постоянно получают) от самой грубой мазни, которую только можно изготовить в мире искусства. имитация со стороны ростовщика. Следовательно, имитация ростовщика так же хороша, как оригинал? Это не так. Существует определенный критерий добра и зла, который я всегда стремлюсь заставить людей использовать. До тех пор, пока они будут удовлетворены, если обнаружат, что их чувства приятно возбуждены, а фантазия весело занята, до тех пор для них не будет ни хорошего, ни плохого. Им может понравиться или не понравиться что угодно; и весь их образ мыслей и разговоров об искусстве - насмешка, а все их суждения - вопиющая несправедливость. Но пусть они, невзирая на свое удовольствие или неудовольствие, просто зададут спокойный вопрос: "Так ли это?" Это то, как формируется камень, как сплетается облако, как покрывается лист прожилками? и они в безопасности. Они больше не будут несправедливы ни к себе, ни к другим людям; они узнают, чьему руководству они могут доверять свое воображение и от кого они должны навсегда отказаться.

§ 12. "Хорошо, но зачем вы вообще затронули воображение этого бедного зрителя, если вам больше нечего сказать в свое оправдание, если вы просто собираетесь злоупотребить этим и вернуться к своим утомительным фактам?"

Нет, я не собираюсь злоупотреблять этим. Напротив, я должен утверждать, в порыве глубокого почтения к этому, что, хотя мы не должны предполагать, что все правильно, когда это возбуждено, мы можем быть уверены, что что-то не так, когда это *не* возбуждено. Что-то неправильное может быть в зрителе или в картине; и если картина явно соответствует истине, велика вероятность, что это в зрителе; но где-то здесь что-то не так; ибо работа картины действительно в высшей степени направлена на то, чтобы задействовать эту силу воображения у смотрящего, и все ее факты совершенно бесполезны, если это не так. Неважно, сколько правды в нем сказано, если слушатель спит. Его первая работа - разбудить его, а затем научить.

§ 13. Теперь обратите внимание, что, хотя по мере проникновения в природу вещей воображение является преимущественно наблюдателем вещей *такими*, *they are* есть, по своей творческой функции оно является выдающимся наблюдателем вещей, когда там, где, по-видимому, их НЕТ; провидцем, то есть в пророческом смысле, называющим "то, чего нет, как если бы они были", и вечно наслаждающимся размышлениями о том, чего нет осязаемо. И его великая функция заключается в вызове вперед или назад того, что не видно телесным чувствам, и, конечно же, он был создан для того, чтобы получать удовольствие от выполнения своей надлежащей функции и преимущественно наслаждаться и тратить свою энергию на вещи в прошлом и будущем, или вне поля зрения, а не на вещи в настоящем или на виду. Так что, если мы хотим призвать воображение получать удовольствие от какого-либо объекта, не всегда будет хорошо, если мы сможем помочь ему, поместить *реальный* объект туда, перед ним. Воображение в целом предпочло бы, чтобы этого *не* было; реальность и субстанция скорее на пути воображения; оно гораздо больше думало бы об этой вещи, если бы не могло ее видеть. Отсюда то странное, а иногда и роковое очарование, которое присутствует во всех вещах до тех

пор, пока мы их ждем, и в тот момент, когда мы их теряем; но которое увядает, пока мы ими владеем; — тот сладкий цветок всего, что находится далеко, который исчезает от нашего прикосновения. И все же ощущение этого - не слабость; это один из самых великолепных даров человеческого разума, делающий все бесконечное будущее и нетленное прошлое более богатым наследием, если оно верно унаследовано, чем изменчивое, хрупкое, мимолетное настоящее; это также одно из многих свидетельств в нас истины о том, что эти настоящие и осязаемые вещи не предназначены для того, чтобы удовлетворять нас. Инстинкт становится слабостью только тогда, когда ему слабо потакают, и когда способность, которая была предназначена Богом для того, чтобы вернуть нам то, что мы потеряли, и позолотить для нас грядущее, настолько извращена, что только затемняет то, чем мы обладаем. Но, извращенный или чистый, сам инстинкт вечен, и существенное присутствие даже тех вещей, которые мы любим больше всего, неизбежно и навсегда окажется лишенным *одного* странного и нежного очарования, которое принадлежало мечтам о них.

§ 14. Другой характер воображения столь же постоянен и для нашего настоящего исследования имеет еще большее значение. Это в высшей степени *утомительная* способность, в высшей степени деликатная и не способная переносить переутомление; так что, если мы даем ей заниматься слишком многими предметами одновременно или очень важными в течение длительного времени вместе, она не выдерживает усилий, становится измученной, точно так же, как конечности из-за телесной усталости, и неспособна откликаться на какие-либо дальнейшие призывы, пока не отдохнет. И это истинная природа усталости, которую так часто испытываешь в путешествиях, от того, что слишком много видишь. Дело не в том, что однообразие и обилие увиденных прекрасных вещей сделали их бесполезными, а в том, что сила воображения была перенапряжена; и вместо того, чтобы дать ей отдохнуть, путешественник, удивляясь тому, что он скучен и неспособен восхищаться, ищет что—то более восхитительное, возбуждает и мучает, и тащит бедное слабеющее воображение за плечи: "Посмотри на это, и посмотри на то, и это еще более чудесно!" - пока способность воображения не угаснет окончательно, уйдя за пределы всех дальнейших мучений или удовольствий, мертвый. на многие последующие дни; и отчаявшийся блудный сын отправляется на скачки в Кампанью, не годясь сейчас ни для чего-либо другого, кроме этого; тогда как, если бы воображение только улеглось на траву, среди простых вещей, и ненадолго успокоилось, оно постепенно пришло бы в себя, восстановило свою силу и цвет и вскоре снова было бы пригодно для работы. Так что всякий раз, когда воображение устает, необходимо найти для него что-нибудь не *более* восхитительное, а *менее* восхитительное; такое, с чем в этом слабом состоянии оно может справиться; затем дайте ему покой, и оно восстановится.

§ 15. Я хорошо помню прогулку, во время которой я впервые узнал об этом; это было на извилистой дороге из Салленша, поднимавшейся по холмам в сторону Сен-Жерве, одним безоблачным воскресным днем. Дорога мягко петляет между участками скалистого берега и холмистыми пастбищами; маленькие коттеджи и часовни поблескивают среди деревьев на каждом повороте. Позади меня, несколько лье в длину, Роза зубчатой грядой гор на Réposoir; на другой стороне долины, масса Эгюий-де Варанс, вздымалась семи тысяч футов обрыва в воздух в едином порыве, ее нежный подарок водопада, Нант д'Arpenaz, как столп облачный у его ног; Монблан и все его шпили, одно серебряное пламя, передо мной; чудесные блоки замшелого гранита и темных полянах сосновых вокруг меня; но я мог воспользоваться ничем, и не мог долгое время понять, что со мной случилось, пока, наконец, я обнаружил, что если я ограничилась одной вещью,—и что какая-то мелочь,—клок мха, ни одной скалы на вершине

Варанс, или венки, или два из пеноматериала в нижней части Нант д'Арпеназ, я начал наслаждаться его напрямую, потому что тогда у меня ума хватило пустить в дело, и осуществление возник из-за количества творческие энергии, что я мог пустить в ход на ней; но, когда я посмотрел или подумал, что всех вместе, мха, камней, украшений, Нант д'Арпеназ, и Монблан, я не ум достаточно для всех, и ни одно из них какую-либо ценность. Вывод, который был бы сделан на основании этого немецким философом, состоял бы в том, что Монбланне представлял никакой ценности; что ценность имели только он сам и его воображение; что Монблан на самом деле, за исключением того, насколько он был способен смотреть на него, не мог рассматриваться как имеющий какое-либо существование. Но единственный вывод, который в данных обстоятельствах показался мне разумным (с тех пор я не видел оснований менять его), заключался в том, что я был чрезвычайно маленьким существом, сильно уставшим и, в данный момент, не на шутку глупым, для которого травинка или венок из пены были вполне достаточной пищей, и что если я попытаюсь съесть еще что-нибудь, то заболею. После чего, побратски связавшись с некоторыми муравьями, которые были глубоко заинтересованы в переноске каких-то маленьких палочек по дороге и, скорее, как я думаю, они обычно и делают, слишком торопились с этим, я вскоре вернулся домой с большим удовлетворением, думая о том, как хорошо было устроено, что, поскольку Монблан и его сосновые леса не могли быть повсюду, и весь мир не мог приехать посмотреть на них, человеческий разум в целом, несомненно, должен наслаждаться жизнью, подобно муравьям, и быть счастливым и занятым кусочками палочек и крупинками хрусталя, которые падают в воду. Это способ, с которым нужно обращаться при ежедневных обязанностях.

§ 16. Из первого из этих признаков воображения, его нелюбви к субстанции и присутствию, очевидно, следует, что картина в какой-то мере даже имеет перед нами преимущество в том, что она нереальна. Воображение радуется тому, что у него есть чем заняться, проявляется со всей своей волей, польщенное и счастливое; и готово самыми прекрасными красками и нежнейшим карандашом доказать, что достойно доверия, и возвысить до сладостного превосходства тень, которая была доверена его нежности. И таким образом, художник вовсе не стремится к тому, чтобы его работа выглядела реальной, он должен бояться такого завершения, как потеря одного из самых драгоценных притязаний на сердце. Столь далекий от стремления убедить зрителя в том, что то, что он видит, является субстанцией, его разум должен быть прикован к тому, что он рисует, как огонь к телу на куче, сжигающий пепел, оставляющий непобедимую тень — бессмертную мечту. Это настолько очевидно, что малейший локальный успех в придании обманчивой видимости реальности — имитация, например, текстуры куска дерева с рельефной зернистостью — мгновенно разрушит очарование всей картины; воображение чувствует себя оскорбленным и проходит мимо с холодным презрением; более того, какой бы прекрасной ни была вся сцена в целом, в последнее время в большинстве наших высокохудожественных картин для сцены простого факта их обманчивой реальности достаточно, чтобы нам это надоело; мы можем быть удивлены, восхищены и довольны на какое-то время. мгновение, но воображение на таких условиях не поддастся на уговоры оказать какую-либо помощь, и через четверть часа мы хотели бы, чтобы сцена изменилась.

§ 17. "Хорошо, но тогда что становится со всеми этими вашими длинными догматическими главами о том, что вы не даете ничего, кроме правды, и как можно больше правды?"

Все главы совершенно правильные. "Ничего, кроме правды", - по-прежнему говорю я. "Как можно больше правды", - по-прежнему говорю я. Но истина представлена так, что потребуются

помощь воображения, чтобы сделать ее реальной. Между художником и созерцателем, каждый из которых выполняет свою надлежащую роль, должна поддерживаться реальность; и после того, как воображение созерцателя проявит себя наилучшим образом, тогда, с его помощью и в полном действии, созерцатель должен быть в состоянии сказать: "Я чувствую себя так, как будто нахожусь в реальном месте или вижу реальное происшествие". Но не без этой помощи.

§ 18. Далее, вследствие другого свойства воображения, утомляемости, большим преимуществом картины является то, что ей не нужно представлять слишком много сразу, и что то, что она представляет, может быть выбрано и упорядочено таким образом, чтобы не только легче воспринималось, но и давало воображению отдых и, так сказать, места, где можно прилечь и вытянуть конечности; приятные пустоты, возвращающие его к действию приятной и осторожной последовательностью событий; все раздражающие мысли исключены, всякая напрасная избыточность отвергнута, и разрешен любой справедливый и приятный переход.

И таким образом получается, что по большей части несовершенные наброски, гравюры, контуры, грубые скульптуры и другие формы абстракции обладают очарованием, которого часто недостает самой законченной картине. Ибо готовая картина не только меньше будоражит воображение, но, как и сама природа, *напрягает* ее больше. Ничем из этого нельзя насладиться, пока не задействовано воображение; а деталей завершенной картины так много, что со стороны наблюдателя требуется большая сила и желание проследить за ними всеми; избыточность, возможно, не слишком велика для ума внимательного наблюдателя, но слишком велика для случайного или неосторожного наблюдателя. Таким образом, хотя совершенство искусства всегда будет заключаться в предельной *приемлемой* завершенности, но, поскольку каждая добавленная идея увеличивает сложность восприятия, а каждый добавленный штрих усиливает опасный реализм, который делает воображение вялым, разница между благородным и неблагородным художником ни в чем так резко не выражена, как в том, что первый хочет вложить в свою работу как можно больше правды и при этом сохранить ее *ненастоящей*; второй хочет закончить свою работу лениво, с как можно меньшим количеством правды, и при этом придать ей реальный вид; и, поскольку они добавляют цвет к своему абстрактному наброску, первый реализует ради цвета, а второй раскрашивает ради реализации. [50]

§ 19. И наконец, это еще одно бесконечное преимущество картины, заключающееся в том, что в этих различных отличиях от реальности она становится выражением силы и интеллекта общительной человеческой души. Во всем этом выборе, расположении, пронизательном взгляде и добром руководстве мы распознаем сверхъестественное действие и воспринимаем не просто пейзаж или происшествие, как в зеркале, но, кроме того, присутствие того, что, в конце концов, может быть самым чудесным произведением божественной работы во всем этом вопросе — великого человеческого духа, через который оно проявляется нам. Так что, хотя в отношении многих важных сцен, как мы видели выше, было бы одним из самых драгоценных даров, которые могли бы быть даны нам, увидеть их *нашими собственными глазами*, но также и во многих вещах более желательно иметь возможность увидеть их глазами других; и хотя для маленького, тщеславного и напыщенного художника, демонстрирующего свои ограниченные знания и крошечные способности, нашим единственным словом может быть: "Отойди в сторону от этой природы и меня", но для великого художника с богатым воображением, в миллион раз превосходящего нас во всех душевных качествах, — наше собственное видение природы. мудро было бы сказать: "Встань между этой природой и мной — этой природой, которая

слишком велика и чудесна для меня; умерь ее для меня, истолкуй ее мне; позволь мне видеть твоими глазами и слышать твоими ушами и получить помощь и силу от твоего великого духа".

Этот персонаж есть на всех самых благородных картинах. Это истинные или вдохновенные идеалы, которые в какой-то момент воспринимаются как *be* идеал; иными словами, результат всех высочайших сил воображения, занятых открытием и постижением чистейших истин и расположенных так, чтобы наилучшим образом показать их ценность и возвысить их ясность. Они всегда упорядочены, всегда едины, во всем руководствуются одной великой целью, в выполнении которой призван помочь каждый атом детали, и их было бы не хватать, если бы их убрать; это особое единство является результатом не подчинения какому-либо научному закону, а великолепия тона совершенного разума, который принимает только то, что хорошо для его великих целей, отвергает все чуждое или избыточное и инстинктивно и мгновенно выстраивает все, что он принимает, в возвышенном подчинении и полезном братстве.

§ 20. Затем, поскольку это величайшее искусство, низшим искусством является его имитация — подчинение ничего ничему; тщательно продуманное расположение невидимости и пустоты; порядок, у которого нет цели; единство, в котором нет жизни, и закон, в котором нет любви; свет, которому нечего освещать, и тень, которую нечего смягчать.^[51]

§ 21. И затем, между этими двумя, возникает полезное, счастливое и благородное — хотя и не самое благородное — искусство простой расшифровки с натуры; в той мере, в какой наш современный прерафаэлитизм опускается, он действительно окажет священную услугу в избавлении нас от старых заблуждений и составляющих, но сам по себе не может подняться выше уровня простой и счастливой полезности. Поскольку оно должно быть великим, оно должно добавить — и поскольку оно *is* велико, оно уже добавило — великий элемент воображения ко всей своей точности в расшифровке. И по этой причине, как я сказал в конце своих Эдинбургских лекций, прерафаэлит, пока он ограничивался простым копированием природы, не мог принять характер искусства высшего класса. Но она уже, почти бессознательно, восполнила этот недостаток и приобрела этот характер во всех своих лучших проявлениях; и, насколько это возможно, в дальнейшем она, несомненно, будет делать это, как только ей будет позволено занять какую-либо иную позицию, кроме позиции сурового антагонизма к окружающим ее преподавателям композиции. Я говорю "настолько, насколько это необходимо", потому что, как уже отмечалось в том же месте, у нас достаточно, и в избытке, благородных *изобретательных* картин; у нас их так много, что мы позволяем им истлевать на стенах и крышах Италии без единой сожалеющей мысли о них. Но простых записей с натуры до сих пор у нас не было; даже Ван Эйк и Альберт Дюрер были сильно проникнуты духом гротескного идеализма; так что прерафаэлиты полностью соответствовали описанию Стила об авторе, который "решил писать в совершенно новой манере и описывать вещи точно так, как они происходили".

§ 22. Теперь, я полагаю, мы в какой-то мере ответили на большинство вопросов, которые были заданы нам во время нашего изложения природы великого искусства. Я мог бы резюмировать ответы; но, возможно, читатель уже достаточно устал от повторяющихся терминов "Идеал", "Природа", "Воображение", "Изобретение" и вряд ли захочет снова видеть их взаимозаменяемыми в формальном резюме. Те трудности, которые еще могут возникнуть у него, я думаю, исчезнут, когда он либо перечитает отрывки, которые на них натолкнули, либо

проследит за рассмотрением предмета самостоятельно: - этот очень простой, но очень ценный вывод, который он постоянно помнит как итог всего; что величие в искусстве (как, несомненно, и во всех других вещах, но в этом более отчетливо, чем в большинстве из них) — это не то, чему можно научить или что поддается объяснению, но *выражение ума великого человека, созданного Богом*; что учить, или проповедовать, или трудиться, как вам заблагорассудится, невозможно. устанавливается вечная разница между способностями одного человека и другого; и что это данное Богом превосходство - бесценная вещь, всегда столь же редкая в мире в одно время, как и в другое. На то, что вы можете произвести или передать, вы можете снизить цену, но это ментальное превосходство непередаваемо; вы никогда не увеличите его количество и не снизите его цену; и едва ли не лучшее, что люди обычно могут сделать, - это посвятить себя не достижению, а открытию этого; научиться отличать золото, когда мы его видим, от железного взгляда, а алмазы от кремневого песка, что для большинства из нас является более прибыльным занятием, чем пытаться делать алмазы из нашего собственного древесного угля. И для обозначения этого созданного Богом превосходства я обычно использовал и буду продолжать использовать слово "Вдохновение", не небрежно и легкомысленно, а со всем логическим спокойствием и совершенным благоговением. У нас, англичан, много ложных представлений о благоговении: например, мы были бы шокированы, увидев торговку, входящую в церковь с корзинкой яиц в руке; мы считаем более благоговейным запереть ее до воскресенья; и окружить церковь респектабельными железными перилами, и защищать ее расхаживающими бидлами. Я полагаю, что это *и* благоговение; и что еще более благоговейно, когда разгоряченная и торопливая продавщица на рынке в шесть утра, с головой погруженной в расчеты вероятной цены яиц, может, тем не менее, войти на церковную паперть, в церковный придел и в церковный алтарь, поставить корзину на самые ступени алтаря и получить от нее столько помощи и надежды, сколько может пригодиться ей в течение дня. Точно так же мы торжественно, но, я думаю, неразумно, шокированы любым человеком, который поспешно входит в церковь, в любом переносном смысле, со своей корзинкой в руке; и, возможно, пока мы так чувствуем, лучше держать корзину подальше. Но что касается этого единственного качества высокого умственного превосходства, то его нельзя оставить в стороне, ибо самый источник его находится в церковной стене, и для него нет другого подходящего слова, кроме слова Вдохновение; слово, действительно, часто смехотворно извращаемое и непочтительно используемое начинающими поэтами и напыщенными ораторами — тогда никто не обижается, и все же придираются, когда их спокойно используют, к духу, который есть в истинно великом человеке; придираются, как мне кажется, главным образом потому, что мы ожидаем распознать вдохновение по его виду. Пусть у человека будут лохматые волосы, темные глаза, раскатистый голос, много животной энергии и легкость рифмовки или приговора, и — импровизатор или сентименталист — мы охотно назовем его "вдохновенным"; но пусть он будет грубым, тихим работником, ни в коем случае не заявляющим о себе мелодично, но знакомым с нами, непритязательным и беспрепятственно выставляющим напоказ все свои мелочи и слабости, — одетым в пальто плохого покроя, и, хотя он такой человек, которого посылают только на службу. на земле раз в пятьсот лет, по какому-то особому человеческому учению, непочтительно называть его "вдохновенным". Но, непочтительно это или нет, это слово я должен использовать всегда; и остальная часть работы, которая мне здесь предстоит, состоит просто в том, чтобы доказать его истинность по отношению к одному из этих могущественных духов, которого мы только что потеряли; который разделил своих слушателей, как это делали многие вдохновенные ораторы до сих пор, на две великие секты — большую и узкую; эти

спокойно исследуют Священное Писание, "так ли это было", и те, кто надменно стоит на своем холме Марса, спрашивая: "что скажет этот болтун?"

[46] Здравомыслящие люди, однако, ограничились вопросом. Я думаю, что только в "Художественном журнале" от 1 сентября 1854 года какой-либо писатель имел наглость обвинить меня в неискренности. "Картины Тернера и работы прерафаэлитов являются антиподами друг другу; следовательно, невозможно, чтобы один и тот же человек может с любого шоу *искренности* [заметим, кстати, Арт-Союз понятия не имеет, что *реальной* искренности-вещь существует или возможно вообще. Все, чего он ожидает или надеется от человеческой натуры, это то, что он должен *проявлять* искренность,] выделяться как сильный и тонкий [я понимаю, что автор намеревается научить меня английскому языку, а также честности] восхвалитель и того, и другого. Обладая определенными познаниями в искусстве, какими может обладать автор "Английских художников" (заметьте далее, что выдающийся критик даже не знает названия книги, которую он критикует), нетрудно похвалить любую плохую или посредственную картину, которая может быть охарактеризована как экстравагантная или мистическая. Этот автор в большом долгу перед публикой за объяснения, для выполнения которых не хватило бы целой жизни, проведенной в хитроумных примирениях. Горячее восхищение некоторыми картинами Тернера и, в то же время, некоторыми из самых строгих произведений прерафаэлитов представляет непреодолимую проблему для людей, чей вкус в искусстве регулируется определенными принципами".

[47] Часть II. Раздел I. Глава VII. § 46.

[48] Часть II. Раздел IV. Глава IV. § 23., и часть II. Раздел I. Глава VII. § 9. Все предисловие ко Второму изданию написано для того, чтобы подчеркнуть этот конкретный момент в противовес сторонникам обобщения.

[49] Том II. Глава о проникающем воображении.

[50] Несколько других моментов, связанных с этой темой, уже были отмечены в последней главе "Камней Венеции", § 21. и с.

[51] "Хотя на моих картинах не должно быть ничего другого, на них должна быть светотень". — Констебль (в книге Лесли "Жизнь о нем"). Удивительно отражать то, что эта роковая Светотень сделала в искусстве, во всей полноте своего влияния. Это была не просто тень, но тень Смерти: скользкая по лицу древнего искусства, как сама смерть по прекрасному человеческому лицу; шепчущая, сводя его к белым выступам и темным глазницам черепа: "На твоём лице не должно быть ничего другого, но на нём должна быть светотень".

ГЛАВА XI.

ОТ НОВИЗНЫ ПЕЙЗАЖА.

§ 1. Теперь, я надеюсь, получив до определенного момента ясные представления о том, что вообще правильно и что неправильно во всяком искусстве, как в концепции, так и в мастерстве исполнения, мы должны применить эти законы права к конкретной отрасли искусства, которая является предметом нашего настоящего исследования, а именно к пейзажной живописи. В отношении которого, после различных размышлений, к которым нас привели высокие обязанности и идеалы искусства, нам, возможно, прежде всего придет в голову спросить, стоит ли об этом вообще спрашивать.

Этот вопрос, возможно, думает читатель, следовало задать и ответить на него до того, как я написал или он прочитал два с половиной тома об этом. И так, я уже ответил на это по-своему; но, похоже, сейчас пришло время обосновать этот ответ. Если, действительно, читатель никогда не подозревал, что пейзажная живопись была чем-то иным, кроме хорошей, правильной и здоровой работы, мне было бы жаль заронить в его сознание какие-либо сомнения в этом; но если, что мне кажется более вероятным, у него, живущего в этот напряженный и, возможно, несколько пагубный век, есть некоторые подозрения, что пейзажная живопись - всего лишь праздное и пустое занятие, не стоящее всех наших долгих разговоров о нем, тогда, возможно, он будет рад развеять такие подозрения, прежде чем утруждать себя дальнейшими рассуждениями.

§ 2. Я скорее был бы рад, чем нет, что у него *возникли* какие-то подозрения по этому поводу. Если он вообще признал правдивость чего-либо, сказанного до сих пор о великом искусстве и выборе им темы, мне кажется, к этому времени ему следовало бы спросить себя, достойны ли придорожные сорняки, старые коттеджи, битые камни и подобные другие материалы того, чтобы серьезные люди занимались имитацией. И я хотел бы, чтобы он исследовал это сомнение до глубины души и вынес все свои опасения на широкий свет, чтобы мы могли увидеть, как нам следует с ними бороться, или убедиться, действительно ли они слишком обоснованны, чтобы с ними можно было бороться.

§ 3. И с этой целью я попросил бы его сейчас представить себя входящим, впервые в своей жизни, в зал Старого Общества акварелистов; и предположить, что он вошел в него не ради спокойного разглядывания картин одну за другой, а для того, чтобы усвоить те идеи, которые это может в целом подсказать относительно состояния и значения современного искусства по сравнению со старым. Я, конечно, предполагаю, что он способен на такое сравнение, что он в какой-то степени знаком с различными формами, в которых развивалось искусство в известные нам исторические периоды; но никогда, до этого момента, не видел ни одной полностью современной работы. Такой подготовленный и такой неподготовленный, он, когда его идеи начинали выстраиваться, первым делом поражаюсь количеству картин, изображающих голубые горы, чистые озера и разрушенные замки или соборы, и говорил себе: "Есть что-то странное в сознании этих современных людей! Раньше никто никогда не заботился о голубых горах и не пытался раскрасить разбитые камни старых стен". И чем больше он размышлял над предметом, тем больше ощущал его своеобразие; и, размышляя об искусстве греков и римлян, он все еще повторял со все возрастающей уверенностью: "Горы! Я не помню ни одного. Греки, как художники, похоже, не знали, что такие вещи существуют в мире. Они вырезали или по-разному

изображали людей, и лошадей, и зверей, и птиц, и всевозможные живые существа, — да, вплоть до каракатиц; и деревья, в некотором роде; но не так много, как очертания гор; а что касается озер, они просто показывали, что знают разницу между соленой и пресной водой, по рыбе, которую они клали в каждое ". Затем он переходил к средневековому искусству и все равно вынужден был повторять: "Горы! Я не помню ни одной. Несколько небрежных и зазубренных голубых шпилей или пиков на горизонте и, кое-где, попытка изобразить нависающую скалу с отверстием в ней; но просто для того, чтобы разделить свет за какой-нибудь человеческой фигурой. Озера! Нет, ничего подобного — только голубые морские заливы, добавленные для заполнения фона, когда художник не мог придумать ничего другого. Разрушенные здания! Нет; по большей части очень законченные и хорошо оборудованные здания, если таковые имеются; и вообще никогда не здания, а для того, чтобы дать место или объяснение каким-то обстоятельствам человеческого поведения ". А потом он снова поднимал глаза к современным картинам, с возрастающим удивлением замечая, что здесь человеческий интерес во многих случаях полностью исчез. Что горы, вместо того чтобы использоваться только как голубой фон для рельефа голов святых, сами были исключительными предметами благоговейного созерцания; что их ущелья, вершины и леса были нарисованы с таким же энтузиазмом, с каким раньше изображались ямочки красоты или хмурые черты аскетизма; и что весь живой интерес, который все еще считался необходимым для сцены, мог быть придан путешественнику в шляпе с надвинутыми на глаза полями, нищему в алом плаще или, за неимением таковых, даже цапле или птице. дикая утка.

И если бы он мог полностью отказаться от своих собственных современных привычек мышления и относиться к рассматриваемым предметам с чувствами средневекового рыцаря или монаха, мог бы возникнуть вопрос, не переросли ли бы эти чувства в презрение. "Как! - возможно, пробормотал бы он себе под нос. - Вот люди тратят всю свою жизнь на то, чтобы изображать куски камня и ручейки воды, высохшие палочки и летающих лягушек, а на самом деле ни одного изображения богов или героев! никто из святых или мучеников! никто из ангелов и демонов! ни о советах, ни о битвах, ни о чем другом, о чем стоило бы подумать человеку! Деревья и облака в самом деле! как будто я не увижу столько деревьев, сколько хотел, и даже больше, в первой половине завтрашнего дня моего путешествия, или как будто для любого человека имеет значение, чистое небо или облачное, лишь бы его доспехи не слишком раскалились на солнце!

§ 5. Не может быть никаких сомнений в том, что именно с таким тоном мысли любой лакедемонянин, воин Рима в его силе или рыцарь тринадцатого века был бы склонен относиться к этим конкретным формам нашего нынешнего искусства. Не может быть и речи о том, что во многих отношениях их суждение было бы справедливым. Верно, что негодование спартанца или римлянина было бы в равной степени возбуждено против любого проявления роскоши; но средневековый рыцарь в полной мере признал бы благородство искусства; только он использовал бы его для украшения своей церкви или молитвенника, а не для имитации вересковых пустошей и облаков. И чувства всех троих были бы согласны в том, что главной причиной их обиды, должно быть, было отсутствие *серьезности* и *цели* в том, что они видели. Все они признали бы благородство всего, что способствовало почитанию богов или могуществу нации; но они не поняли бы, как мастерство человеческой жизни могло быть разумно потрачено на то, что не делает чести ни Юпитеру, ни Деве; и что никоим образом не способствует, по-видимому, ни накоплению богатства, ни возбуждению патриотизма, ни повышению нравственности.

§ 6. И ровно настолько, насколько их суждение было бы справедливым, поскольку можно было бы показать, что пейзажная живопись действительно является искусством такого рода, как для других, так и для них самих; и настолько несправедливым, насколько можно было бы показать, что эта живопись зависит от определенных чувств, которыми не обладали ни греческий, ни средневековый рыцарь, и которые произошли в результате каких-то необычайных изменений в человеческой природе с их времен. Мы не имеем права предполагать, не изучив его как следует, что это изменение было облагораживающим. Простой факт, что мы каким-то странным образом отличаемся от всех великих рас, существовавших до нас, не может быть сразу принят как доказательство нашего собственного величия; также нельзя безоговорочно признать, что у нас есть законный повод для самодовольства, находясь под влиянием чувств, которым ни Мильтиад, ни Черный принц, ни Гомер, ни Данте, ни Сократ, ни Святой Франциск, ни на мгновение не могли посочувствовать.

§ 7. Независимо от того, возбуждает ли этот факт нашу гордость или нет, он, несомненно, вызывает наш глубочайший интерес. Факт сам по себе несомненен. На протяжении почти шести тысяч лет энергия человека следовала определенными проторенными путями, проявляя некоторое постоянство чувств на протяжении всего этого периода и предполагая некоторое братство в сердцах между различными нациями, которые по очереди преуспевали или превосходили друг друга в различных областях искусства или политики. Так что за эти тысячи лет всю человеческую расу можно было бы до некоторой степени описать в общих чертах. Человек был существом, отделенным от всех остальных своим инстинктивным ощущением Существования, превосходящего его собственное, неизменно проявляющим это ощущение бытия Бога сильнее пропорционально своему собственному совершенству ума и тела; и прилагающим огромные и самоотверженные усилия, чтобы добиться некоторого убеждения в непосредственном присутствии или одобрении Божества. Так что, в целом, все лучшее, что он делал, было сделано в присутствии или в честь его богов; и будь то статуи, помогающие ему представить их, или храмы, воздвигнутые в их честь, или акты самопожертвования, совершенные в надежде на их любовь, он приносил все лучшее и искуснейшее, что было в нем, на службу им и жил в постоянном подчинении их невидимой силе. Кроме того, он всегда стремился узнать о них что-то определенное; и его главные книги, песни и рисунки были наполнены легендами о них или специально посвящены иллюстрации их жизни и природы.

§ 8. После этих богов он всегда стремился узнать что-нибудь о своих человеческих предках; любил превозносить память и рассказывать или живописать историю старых правителей и благодетелей; но в то же время был полон восторженной уверенности в себе, поскольку во многих отношениях продвинулся дальше лучших усилий прошлого времени; и стремился записать свои собственные деяния для будущей славы. Он был существом в высшей степени воинственным, главной гордостью которого было владычество; в высшей степени красивым и испытывавшим огромное наслаждение от собственной красоты: подчеркивал эту красоту всевозможными изобретениями в одежде и делал свое оружие и амуницию великолепно украшающими его фигуру. Он принял, однако, очень мало интересуется то, что принадлежит всему человечеству; уход никоим образом не для внешнего мира, за исключением, как это повлияло на его собственную судьбу; почитание молнии, потому что это может нанести ему удар, на море, потому что это может его утопить, фонтаны, потому что они дали ему выпить, и трава, потому что это дало ему семена, но совершенно неспособным ощущать особое счастье в любви такие вещи, или каких-либо искренние эмоции о них, рассматривается как отдельная от мужа; поэтому, не давая времени на их изучение;—знать мало трав, за исключением только что

были обидные, и какое исцеление, камнями, только бы блеск яркие в короне, или дольше, в стену; из диких зверей, которые были лучшими для пищи, и что в толстых карьер для охотника;— таким образом, расходы только на низших существ, так и неодушевленных вещей его тратить энергию, его унылых мыслей, его самая томная эмоции, и сохранить все его острый интеллект для исследования своей природы и богов; все его силы воли для обретения политической или моральной силы; все его чувства красоты для вещей, которые непосредственно связаны с его собственной жизнью и личностью; и все его глубокой привязанности для внутреннего или божественном общении.

Таким, в широком смысле и кратких терминах, был человек на протяжении пяти тысяч лет. Таким он больше не является. Давайте рассмотрим, что он собой представляет сейчас, сравнивая описания пункт за пунктом.

§ 9. I. Он *был* неизменно уверен в существовании богов и во всех своих рассуждениях или работах придерживался этого как признанного факта, прилагая все усилия для их служения. *Теперь* он способен идти по жизни едва ли с какой—либо положительной идеей на этот счет, сомневаясь, боясь, подозревая, анализируя, — фактически делая все, что угодно, *но* веря; вряд ли когда-либо он достигнет того уровня, который до сих пор считался отправной точкой для всех поколений. И человеческая работа, соответственно, вряд ли имеет какое—либо отношение к духовным существам, но выполняется либо из патриотических, либо личных интересов - либо для того, чтобы принести пользу человечеству, либо для достижения какой-то эгоистичной цели, а не (я говорю о человеческой работе в широком смысле) для того, чтобы угодить богам.

II. Он *был* прекрасным созданием, воплощавшим эту красоту всеми доступными ему средствами и во многом зависевшим от нее в своей власти над окружающими. Таким образом, румяные щеки Давида, кожа цвета слоновой кости Атрида, величественная осанка Саула и голубые глаза Львиного кера были одними из главных причин, по которым они должны были стать царями; и одной из целей любого образования и любой одежды было придать человеческому облику величие и прелесть. *Теперь* отчасти задачей серьезной философии стало принижение или сокрытие этой телесной красоты; и даже те, кто ценит ее в глубине души, не ставят это в число великих целей образования: человек в целом превратился в уродливое животное и не стыдится своего уродства.

III. Он *был* в высшей степени воинственным. *Сейчас* ему все больше и больше становится стыдно за все искусства и цели битвы. Так что желание господства, которое когда-то откровенно признавалось или хвасталось как героическая страсть, теперь сурово осуждается или хитро отвергается.

IV. Он *привык* не интересоваться ничем, кроме того, что непосредственно касалось его самого. *Теперь* он проявляет глубокий интерес к абстрактной природе вещей, с таким же рвением исследует законы, управляющие экономикой материального мира, как и законы своего собственного существа, и проявляет страстное восхищение неодушевленными предметами, по своей возвышенности и нежности очень напоминающее привязанность, которую он испытывает к тем живым душам, с которыми он состоит в ближайшем общении.

§ 10. Только это последнее изменение должно быть предметом нашего настоящего исследования; но не подлежит сомнению, что оно тесно связано со всеми остальными и что мы можем полностью понять его природу, только рассматривая его в этой связи. Ибо,

рассматриваемый сам по себе, мы могли бы, возможно, слишком опрометчиво предположить, что он является естественным следствием прогресса расы. По-видимому, в этом есть уменьшение эгоизма и более широкое и искреннее желание понять способ Божьего действия; и это тем более, что одним из постоянных признаков этого изменения является большая точность в изложении внешних фактов. Когда взоры людей были устремлены в первую очередь на самих себя и только во вторую очередь на природу как имеющую отношение к их интересам, для них было менее важно, каковы конечные законы природы, чем то, каково их непосредственное воздействие на человеческие существа. Следовательно, они могли быть довольны явлениями, а не принципами, и принимали без разбора каждую басню, которая казалась достаточной или изящной для объяснения этих явлений. Но поскольку глаза людей теперь отвлечены от самих себя и обращены на окружающие их неодушевленные предметы, результаты перестают иметь значение, а законы становятся существенными.

§ 11. В этом отношении нам легко могло бы показаться, что это изменение, несомненно, было результатом неуклонного и естественного прогресса. Но когда мы размышляем о других отмеченных выше чувствах, одним из ответвлений или следствий которых, несомненно, является это, мы можем заподозрить себя в чрезмерной поспешности в нашем самовосхвалении и признать необходимость скрупулезного анализа как самого чувства, так и его тенденций.

Конечно, полный анализ или что-то подобное включал бы в себя трактат по всей истории мира. Я просто попытаюсь отметить некоторые из ведущих и наиболее интересных обстоятельств, имеющих отношение к предмету, и показать достаточные практические основания для вывода о том, что пейзажная живопись действительно благородное и полезное искусство, хотя и не так давно известное человеку. Поэтому я рассмотрю, насколько смогу, влияние пейзажа, во-первых, на классическое сознание; во-вторых, на средневековое сознание; и, наконец, на современное сознание. Но есть один интересный момент, касающийся воздействия этого на *любой* разум, который должен быть решен в первую очередь, и я попытаюсь сделать это в следующей главе.

ГЛАВА XII.

О ЖАЛКОЙ ОШИБОЧНОСТИ.

§ 1. Немецкая тупость и английское жеманство в последнее время значительно расширили употребление среди нас двух самых неприятных слов, которые когда—либо были придуманы беспокойными метафизиками, а именно "Объективный" и "Субъективный".

Никакие слова не могут быть более изящными и во всех отношениях бесполезными; и я говорю о них только для того, чтобы раз и навсегда убрать их с моего пути и с пути моего читателя. Но чтобы это сделать, они должны быть объяснены.

Слово "Голубой", как говорят некоторые философы, означает ощущение цвета, которое человеческий глаз получает, глядя на открытое небо или на колокольчатую горечавку.

Теперь, говорят они далее, поскольку это ощущение можно ощутить только тогда, когда глаз обращен к объекту, и поскольку, следовательно, объект не вызывает такого ощущения, когда на него никто не смотрит, следовательно, вещь, когда на нее не смотрят, не голубая; и таким образом (говорят они), есть много качеств вещей, которые зависят как от чего-то другого, так и от самих себя. Чтобы быть сладким, у вещи должен быть дегустатор; она сладка только тогда, когда ее пробуют на вкус, и если бы язык не обладал способностью ощущать вкус, то сахар не обладал бы качеством сладости.

И затем они соглашаются, что качества вещей, которые таким образом зависят от нашего восприятия их и от нашей человеческой природы, на которую они влияют, следует называть Субъективными; а качества вещей, которыми они всегда обладают, независимо от какой-либо другой природы, такие как округлость или прямоугольность, следует называть объективными.

От этих остроумных взглядов очень легко перейти к дальнейшему мнению, что не так уж важно, что представляют собой вещи сами по себе, а важно только то, чем они являются для нас; и что единственная реальная истина о них - это их видимость для нас или воздействие на нас. Исходя из этого, с искренним стремлением к мистификации и большим эгоизмом, корыстолюбием, поверхностностью и дерзостью, философ может легко зайти так далеко, что поверить и сказать, что все в мире зависит от того, что он видит или думает о нем, и что, следовательно, не существует ничего, кроме того, что он видит или о чем думает.

§ 2. Теперь, чтобы сразу избавиться от всех этих двусмысленностей и неприятных слов, следует заметить, что слово "Синий" *не* означает *ощущение*, вызываемое горечавкой на глазу человека; но оно означает *силу* вызывать это ощущение; и эта сила всегда присутствует в предмете, независимо от того, испытываем мы это или нет, и оставалась бы там, даже если бы на лице земли не осталось человека. Точно так же порох обладает способностью взрываться. Он не взорвется, если к нему не поднести спичку. Но он всегда обладает способностью к взрыву, и поэтому его называют взрывоопасным соединением, которым он очень положительно и несомненно является, что бы философия ни говорила об обратном.

Точно так же горечавка не создает ощущения голубизны, если на нее не смотреть. Но у него всегда есть способность делать это; его частицы всегда так устроены его Создателем. И, следовательно, горечавка и небо всегда истинно голубые, что бы философия ни говорила об обратном; и если вы не видите их голубыми, когда смотрите на них, это не их вина, а ваша.^[52]

§ 3. Следовательно, я бы сказал этим философам: если вместо звучной фразы "Это объективно так" вы будете использовать старую простую фразу "Этo есть так"; и если вместо звучной фразы "Это субъективно так" вы скажете на простом староанглийском "Это так" или "Мне так кажется"; вы, в целом, будете более понятны своим ближним; и будьтена стороне, если обнаружите, что вещь, которая обычно "делает так" для вас. другие люди (поскольку большинству мужчин горечавка кажется синей) делают *не* так, что по отношению к вам, в любом конкретном случае, вы не наберетесь наглости сказать, что это не так, или поступили не так, но вы просто скажете (что вам будет тем лучше, если вы быстро это выясните), что с вами что-то не так. Если вы обнаружите, что не можете взорвать порох, вы не станете заявлять, что весь порох субъективен, а все взрывы воображаемы, но вы просто заподозрите неладное и объявите себя плохо сделанной спичкой. Что, в целом, хотя и существует небольшая вероятность ошибки, является, тем не менее, самым мудрым выводом, к которому вы можете прийти до проведения дальнейших экспериментов.^[53]

§ 4. Итак, теперь, отбросив эти утомительные и абсурдные слова с нашего пути, мы можем спокойно продолжить изучение рассматриваемого вопроса, а именно разницы между обычным, надлежащим и истинным появлением вещей для нас; и необычным, или ложным появлением, когда мы находимся под влиянием эмоций или созерцательной фантазии;^[54] ложные видимости, я говорю, совершенно не связаны с какой—либо реальной силой или характером объекта и приписываются ему только нами.

Например —

"Расточительный крокус, прорывающийся сквозь плесень,
Голый и дрожащий, со своей золотой чашей". ^[55]

Это очень красиво и в то же время очень не соответствует действительности. Крокус - не расточительное, а выносливое растение; его желтый цвет - не золотой, а шафрановый. Как получается, что нам так нравится, когда нам вбивают в голову, что это нечто иное, чем обычный крокус?

Это важный вопрос. Поскольку на протяжении всех наших прошлых рассуждений об искусстве мы всегда приходили к выводу, что ничто не может быть хорошим, или полезным, или в конечном счете доставляющим удовольствие, что было бы неправдой. Но есть что-то приятное в написанных стихах, что, тем не менее, не соответствует действительности. И более того, если мы задумаемся над нашей любимой поэзией, мы обнаружим, что она полна такого рода логических построений, и что за это она нам нравится еще больше.

§ 5. При рассмотрении данного вопроса также выяснится, что эта логическая ошибка бывает двух основных видов. Либо, как в данном случае с крокусом, это ошибка своевольного воображения, которое не предполагает реального ожидания того, что в это поверят; либо же это ошибка, вызванная возбужденным состоянием чувств, делающая нас на время более или менее иррациональными. Об обмане воображения нам придется поговорить позже; но в этой главе я хочу исследовать природу другой ошибки, той, которую допускает разум под сильным влиянием эмоций. Так, например, у Олтона Локка:

"Они втащили ее на веслах через катящуюся пену —
жестокую, ползущую пену".

Пена не жестока и не ползает. Душевное состояние, которое приписывает ей эти черты живого существа, такое, при котором разум расстроен горем. Все бурные чувства имеют одинаковый эффект. Они порождают в нас фальшь во всех наших впечатлениях о внешних вещах, которые я бы в целом охарактеризовал как "Жалкую ошибочность".

§ 6. Теперь мы привыкли рассматривать эту логическую ошибку как в высшей степени характерную черту поэтического описания и настроение ума, в котором мы ее допускаем, как в высшей степени поэтичное, потому что страстное. Но я полагаю, что если мы хорошенько

вникнем в суть дела, то обнаружим, что величайшие поэты не часто допускают такого рода фальшь, что только поэты второго сорта получают от нее большое удовольствие.[56]

Таким образом, когда Данте описывает духов, падающих с берега Ахерона, "как опавшие листья срываются с ветки", он дает самый совершенный из возможных образов их крайней легкости, беспомощности, пассивности и рассеивающей агонии отчаяния, ни на мгновение не теряя своего собственного ясного восприятия того, что *это* души, а *те* листья: он не путает одно с другим. Но когда Кольридж говорит о

"Единственный красный лист, последний из своего клана,
Который танцует так часто, как только может",

у него болезненное, то есть пока что ложное представление о листе: он воображает, что в нем есть жизнь и воля, которых на самом деле нет; сплавляет его бессилие с выбором, его угасающую смерть с весельем, а ветер, который раскачивает его, - с музыкой. Здесь, однако, есть некоторая красота, даже в этом мрачном отрывке; но возьмем, к примеру, Гомера и Поупа. Без ведома Улисса Эльпенор, его младший последователь, выпал из верхней комнаты цирцейского дворца и был оставлен мертвым, незамеченным своим лидером или товарищами в спешке, когда они уходили. Они пересекают море и попадают в киммерийскую землю; и Улисс вызывает тени из Тартара. Первая, которая появляется, - это тень потерянного Эльпенора. Улисс, пораженный и в точности в духе горькой и испуганной легкости, которая видна в "Гамлете", [57] обращается к духу с простыми, испуганными словами:—

- Эльпенор? Как ты очутился в Кромешной тьме? Пешком ты добрался быстрее, чем я на моем черном корабле?

Который папа римский передает таким образом:—

- О, скажи, какую злую силу Эльпенор заставила
скользить в тенях и бродить с мертвыми?
Как могла твоя душа, разделенная царствами и морями,
Уплыть под проворным парусом и покинуть попутный ветер?"

Я искренне надеюсь, что читатель не найдет здесь удовольствия ни в проворстве паруса, ни в ленивости ветра! И все же, почему эти тщеславия так болезненны сейчас, когда они были приятны нам в других случаях?

§ 7. По очень простой причине. Это вовсе не жалкая логическая ошибка, ибо они вложены в уста неправильной страсти — страсти, которая никогда не смогла бы их произнести, — мучительного любопытства. Улисс хочет знать факты дела; и самое последнее, что его разум мог сделать на тот момент было бы сделать паузу, или подсказать в любом мудрого, что был не факт. Задержка в первых трех строках и тщеславие в последней мгновенно поражают нас, подобно самому ужасному диссонансу в музыке. Ни один поэт с по-настоящему богатым воображением не смог бы написать этот отрывок. Стоит сравнить, как подобный вопрос ставит с изысканной искренностью Китс:—

Он заплакал, и его яркие слезы
потекли по золотому луку, который он держал.
Так, с полузакрытыми, налитыми влагой глазами, он стоял;
В то время как из-под каких-то громоздких ветвей неподалеку,
торжественным шагом вышла ужасная богиня.
И в ее взгляде был смысл, обращенный к нему,
который он с жадностью начал угадывать:
Сбитый с толку, он мелодично произнес:
"Как ты перелетел через беспокойное море?"

Следовательно, мы видим, что дух истины должен каким-то образом направлять нас, даже когда мы наслаждаемся ошибочностью. В логике Кольриджа нет противоречий, но логика Поупа заставила нас напрячься. Без дальнейших расспросов я попытаюсь изложить основные положения этого вопроса.

§ 8. Темперамент, допускающий патетическую ошибку, - это, как я сказал выше, темперамент ума и тела, в какой-то степени слишком слабых, чтобы полностью справиться с тем, что находится перед ними или на них; увлеченных, или чрезмерно затуманенных, или чрезмерно ослепленных эмоциями; и это более или менее благородное состояние, в зависимости от силы эмоции, которая его вызвала. Ибо не является заслугой человека то, что он не болен или неточен в своих восприятиях, когда у него нет силы чувств, способной исказить их; и в целом признаком более высоких способностей и положения в рядах бытия является то, что эмоции должны быть достаточно сильными, чтобы частично подавить интеллект и заставить его верить в то, что они выбирают. Но это еще более величественное состояние, когда интеллект также возвышается, пока не становится достаточно сильным, чтобы отстаивать свое господство вопреки крайним усилиям страстей или вместе с ними; и весь человек стоит в железном жаре, возможно, раскаленном добела, но все еще сильным и никоим образом не испаряющемся; даже если он тает, не теряя своего веса.

Итак, у нас есть три ранга: человек, который воспринимает правильно, потому что он не чувствует, и для которого первоцвет очень точно является первоцветом, потому что он его не любит. Затем, во-вторых, человек, который воспринимает неправильно, потому что он чувствует, и для которого первоцвет - это нечто иное, чем первоцвет: звезда, или солнце, или щит феи, или покинутая дева. И затем, наконец, есть человек, который воспринимает правильно, несмотря на свои чувства, и для которого первоцвет всегда остается ничем иным, как самим собой — маленьким цветком, воспринимаемым в самом простом и неприметном виде, какими бы ни были ассоциации и страсти, которые толпятся вокруг него. И, в общем, эти три класса могут быть оценены в сравнительном порядке как люди, которые вообще не являются поэтами, и поэты второго порядка, и поэты первого; только каким бы великим ни был человек, всегда есть некоторые темы, которые *должны* вывести его из равновесия; некоторые, которыми следует победить его слабую человеческую способность мышления и привести в неточное и расплывчатое состояние восприятия, так что язык высшего вдохновения становится ломаным, неясным и диким в метафорах, напоминая язык более слабого человека, одержимого более слабыми вещами.

§ 9. И таким образом, в целом существует четыре класса: люди, которые ничего не чувствуют и, следовательно, видят истинно; люди, которые чувствуют сильно, думают слабо и видят неправдиво (поэты второго порядка); люди, которые чувствуют сильно, думают сильно и видят истинно (поэты первого порядка); и люди, которые, насколько это возможно для человеческих созданий, все же подвержены влияниям более сильным, чем они, и видят в некотором роде неправдиво, потому что то, что они видят, непостижимо выше их. Это последнее является обычным условием пророческого вдохновения.

§ 10. Я разделяю эти классы, чтобы можно было ясно понять их характер; но, конечно, они связаны друг с другом незаметными переходами, и один и тот же ум, в зависимости от влияний, которым он подвергается, переходит в разное время в различные состояния. И все же разница между великим и меньшим человеком заключается, в целом, главным образом в этом пункте *изменяемости*. Иными словами, человек слишком много знает, слишком много воспринимает и чувствует о прошлом и будущем, а также обо всем, что находится рядом с тем, что непосредственно влияет на него, чтобы быть каким-либо образом потрясенным этим. Его ум решителен; его мысли имеют привычное течение; его пути непоколебимы; это не тот или иной новый взгляд, который сразу же выведет его из равновесия. На поверхности он легко поддается впечатлению, как камень, покрытый густым мхом; но его масса слишком велика, чтобы ее можно было сдвинуть с места. Человек поменьше ростом, с такой же степенью чувствительности, сразу же сбивается с ног; ему хочется сделать то, чего он не хотел делать раньше; сквозь слезы он видит всю вселенную в новом свете; он весел или полон энтузиазма, меланхоличен или страстен, когда к нему приходят и уходят вещи. Поэтому высокоразвитого поэта можно даже считать в значительной степени бесстрастным (каким поверхностные люди считают Данте стерну), воспринимающим действительно все чувства в полной мере, но обладающим великим центром размышлений и знания, в котором он пребывает безмятежно и наблюдает за чувствами, так сказать, издалека.

Данте в своих самых напряженных настроениях полностью владеет собой и может в любой момент спокойно оглядеться в поисках образа или слова, которые лучше всего расскажут о том, что он видит, высшему или низшему миру. Но Китс, Теннисон и поэты второго порядка, как правило, сами подчинены чувствам, под влиянием которых они пишут, или, по крайней мере, пишут так, будто хотят быть таковыми, и поэтому допускают определенные выражения и способы мышления, которые в некотором роде больны или ложны.

§ 11. Теперь, пока мы видим, что *чувство* истинно, мы прощаем или даже радуемся признанной ошибочности видения, которую оно вызывает: мы довольны, например, теми строками Кингсли, процитированными выше, не потому, что они ошибочно описывают пену, а потому, что они верно описывают печаль. Но в тот момент, когда ум говорящего становится холодным, в этот момент каждое такое выражение становится неистинным, как всегда неистинное во внешних фактах. И нет большей низости в литературе, чем привычка хладнокровно использовать эти метафорические выражения. Вдохновенный писатель, в полном пылкости страсти, пусть говорит умом и воистину "свирепые морские волны, пенящиеся срамотами своими;" но это только самые низменные писателя, который бы не знал моря, не говоря о "бушующие волны", "беспощадный паводков", "волчий валов," & гр.; и это один из знаков высшей власти в писателя, проверьте все подобные привычки мысли, и смотрел в глаза твердо, на *чистом факт*, из которого, если какое-то чувство к нему приходит или своего читателя, он знает, что это должен быть настоящий.

Чтобы плыть по волнам, я забываю, кто изображает человека в отчаянии, желающего, чтобы его тело было выброшено в море,

*"Чей меняющийся холмик и исчезнувшая пена,
Могли бы насмехаться над взглядом, вопрошающим, где я лежу".*

Обратите внимание, здесь нет ни одного ложного или даже завышенного выражения. "Холмик" морской волны совершенно прост и правдив; "изменение" настолько знакомо, насколько это возможно; "пена, которая прошла", строго буквальна; и вся строка описывает реальность со степенью точности, равной которой я не знаю ни в одном другом стихотворении из всего поэтического диапазона. Ибо большинство людей не имеют отчетливого представления о неуклюжести и массивности большой волны. Слово "волна" используется слишком широко для обозначения ряби и бурунов, а также изгибов легкой драпировки или травы: само по себе оно не передает идеального изображения. Но слово "холм" тяжелое, большое, темное, определенное; невозможно ни ошибиться в том, что имеется в виду волна, ни упустить ее из виду. Тогда термин "изменение" также обладает особой силой. Большинство людей думают, что волны поднимаются и опускаются. Но если они внимательно посмотрят на море, то заметят, что волны не поднимаются и не опускаются. Они меняются. Меняются и место, и форма, но они не спадают; одна волна продолжается, и продолжается, и все еще продолжается; то ниже, то выше, то встряхивая гривой, как лошадь, то выстраиваясь вместе, как стена, то дрожащая, то устойчивая, но все та же волна, пока, наконец, она не покажется чем—то пораженной и не изменится, неизвестно как, - станет другой волной.

Окончание строки подчеркивает этот образ и рисует его еще совершеннее - "пена, которая исчезла". Не просто тает, исчезает, а уходит дальше, из поля зрения, по ходу движения волны. Затем, представив перед нашими глазами абсолютный факт океана настолько далеко, насколько это возможно, поэт предоставляет нам самим относиться к нему так, как мы можем, и проследить для себя противоположный факт — образ зеленых холмов, которые не меняются, и белых и исписанных камней, которые не исчезают; и отсюда вытекают также связанные с ними образы спокойной жизни с тихой могилой и отчаявшейся жизни с исчезающей пеной:

"Пусть никто не шевелит своими костями".

"Что касается Самарии, то ее царь рассеян, как пена на воде".

Но на самом деле ничего из этого не рассказано и не указано, и выражения в их нынешнем виде совершенно серьезны и точны, совершенно не подвержены влиянию твердо управляемых эмоций автора. Даже слово "издеваться" вряд ли является исключением, поскольку оно может означать просто "обмануть" или "победить", не подразумевая никакого подражания волнам.

§ 12. Возможно, было бы неплохо привести еще один или два примера, чтобы показать особое достоинство, которым обладают все отрывки, которые таким образом ограничивают свое выражение чистым фактом, и предоставить слушателю самому извлечь из него все, что он может. Вот примечательный отрывок из "Илиады". Елена, глядя из скийских ворот Трои на греческое войско и называя Приаму имена его военачальников, говорит наконец:

- Я вижу всех других темноглазых греков, но двоих я не вижу — Кастора и Поллукса, - которых родила со мной одна мать. Разве они не последовали за мной из прекрасного

Лакедемонян, или они действительно пришли на своих скитающихся по морю кораблях, но теперь не вступят в битву людей, боясь позора и презрения, которые есть во мне?"

Затем Гомер:—

- Так она говорила. Но ими уже овладела животворящая земля там, в Лакедемене, в дорогом отечестве.

Обратите внимание, здесь высокая поэтическая правда доведена до крайности. Поэту приходится говорить о земле с грустью, но он не позволит этой грусти повлиять на его мысли о ней или изменить их. Нет; хотя Кастор и Поллукс мертвы, земля по-прежнему остается нашей матерью, плодородной, дающей жизнь. Таковы факты. Я не вижу ничего другого, кроме этого. Делайте с ними все, что пожелаете.

§ 13. Возьмем другой очень примечательный пример из ужасной баллады Казимира де ла Виня "Туалетная комната Констанции". Я должен процитировать несколько строк из нее здесь и там, чтобы читатель, у которого нет этой книги, мог понять ее содержание.

"Vite, Anna, vite; au miroir
Plus vite, Anna. L'heure s'avance,
Et je vais au bal ce soir
Chez l'ambassadeur de France.

Y pensez vous, ils sont fanés, ces nœuds,
Ils sont d'hier, mon Dieu, comme tout passe!
Que du réseau qui retient mes cheveux
Les glands d'azur retombent avec grâce.
Plus haut! Plus bas! Vous ne comprenez rien!
Que sur mon front ce saphir étincelle:
Vous me piquez, mal-adroite. Ah, c'est bien,
Bien,—chère Anna! Je t'aime, je suis belle.

Celui qu'en vain je voudrais oublier
(Anna, ma robe) il y sera, j'espère.
(Ah, fi, profane, est-ce là mon collier?
Quoi! ces grains d'or bénits par le Saint Père!)
Il y sera; Dieu, s'il pressait ma main
En y pensant, à peine je respire;
Père Anselmo doit m'entendre demain,
Comment ferai-je, Anna, pour tout lui dire?

Vite un coup d'œil au miroir,
Le dernier.—J'ai l'assurance
Qu'on va m'adorer ce soir
Chez l'ambassadeur de France.

Près du foyer, Constance s'admirait.
Dieu! sur sa robe il vole une étincelle!

Au feu. Courez; Quand l'espoir l'enivrait
Tout perdre ainsi! Quoi! Mourir,—et si belle!
L'horrible feu ronge avec volupté
Ses bras, son sein, et l'entoure, et s'élève,
Et sans pitié dévore sa beauté,
Ses dixhuit ans, hélas, et son doux rêve!

Adieu, bal, plaisir, amour!
On disait, Pauvre Constance!
Et on dansait, jusqu'au jour,
Chez l'ambassadeur de France."

Да, это факт. Правильно или неправильно, поэт не говорит. Что вы можете думать по этому поводу, он не знает. Он не имеет к этому никакого отношения. В ее комнате покоится прах умершей девушки. Там они танцевали до утра у посла Франции. Делайте с этим что хотите.

Если читатель прочтет балладу, из которой я процитировал только третью часть, он обнаружит, что от начала до конца в ней нет ни одного поэтического (так называемого) выражения, за исключением одной строфы. Девушка говорит настолько простой прозой, насколько это возможно; нет ни одного слова, которого она бы не использовала, одеваясь. Поэт стоит рядом, бесстрастный, как статуя, записывая ее слова по мере их поступления. Наконец судьба овладевает ею, и в самом присутствии смерти, на мгновение, его собственные эмоции побеждают его. Он больше не фиксирует только факты, но факты такими, какими они ему кажутся. Огонь пожирает *сладострастием* — без жалости. Это скоро пройдет. Судьба predetermined навсегда; и он удаляется в свою бледную и кристальную атмосферу истины. Он завершает все со спокойной правдивостью,

- Они сказали: "Бедняжка Констанс!"

§ 14. Так вот, в этом есть точный тип непревзойденного поэтического темперамента. Ибо следует ясно и постоянно помнить, что величие поэта зависит от двух способностей: остроты чувства и владения им. Поэт-велик, во-первых, пропорционально силе своей страсти, а затем, когда эта сила дарована, пропорционально тому, как он управляет ею; однако всегда существует точка, за которой было бы бесчеловечно и чудовищно, если бы он перешел эту границу, и, следовательно, точка, за которой всякая лихорадочная и необузданная фантазия становится справедливой. Таким образом, израильский пророк не может твердо помыслить о разрушении Ассирийского царства. Факт слишком велик, слишком чудесен. Это повергает его в смятение, погружает в стихи грез. Весь мир, ошеломленно подумал он, полон странных голосов. "Да, ели радуются тебе, и кедры Ливанские говорят: "С тех пор как ты сошел в могилу, ни один лесоруб не выступил против нас". Так что, более того, мысль о присутствии Божества нельзя выносить без этого великого изумления. "Горы и холмы разразятся перед тобой песней, и все деревья на полях захлопают в ладоши".

§ 15. Но насколько это чувство благородно, когда оно оправдывается силой своей причины, настолько же оно низменно, когда для него недостаточно оснований; и за всем остальным низменным стоит простое притворство в жестокосердии. Просто плохое письмо почти всегда,

как было замечено выше, может быть известно по использованию этих причудливых метафорических выражений в качестве своего рода разменной монеты; однако существует еще худшее, по крайней мере, более вредное состояние письма, чем это, при котором такие выражения не подхватываются невежественно и бесчувственно, но каким-то мастером, искусным в обращении, но неискренним, намеренно созданным с хладнокровием и продуманной фантазией; как если бы мы попытались снова придать старому потоку лавы вид раскаленной докрасна, покрыв его опавшими листьями, или раскаленной добела инеем. мороз.

Когда Янг погружается в благоговейный трепет, размышляя о характере истинно доброго и святого человека, он позволяет себе на мгновение поддаться чувству настолько, что восклицает:

"Где мне найти его? ангелы, скажите мне, где.
Вы знаете его; он рядом с вами; укажите на него.
Увижу ли я сияние славы, исходящее от его чела,
Или прослежу его шаги по растущим цветам?"

У этой эмоции есть достойная причина, и поэтому она истинна и правомерна. Но теперь послушайте, как бессердечный папа говорит девочке-пастушке—

"Где бы ты ни гулял, прохладные порывы ветра будут овеивать поляну!
Деревья, на которых ты сидишь, сгрудятся в тени;
Твою хвалу воспоют птицы в каждой роще,
И ветры донесут ее до высших сил.
Но если бы ты спел и сравнялся с напевом Орфея,
Удивляющиеся леса вскоре снова пустились бы в пляс;
Движущиеся горы услышали могучий зов,
И стремительные потоки зависли, прислушиваясь, в своем падении ".

Это не язык страсти, и его ни на мгновение нельзя спутать с ней. Это простая ложь, произносимая лицемерием; явный абсурд, корнящийся в притворстве и холодно утверждаемый вопреки природе и фактам. Страсть действительно может далеко зайти в обмане самой себя; но это должна быть сильная страсть, а не простое желание влюбленного соблазнить свою возлюбленную спеть. Сравните очень близкий параллельный отрывок из Вордсворта, в котором влюбленный потерял свою любовницу:

Прошло три года с тех пор, как Барбара была похоронена,
Когда он издал такой стон:

"О, убирайся, хижина, из—за вон того дуба,
Или оставь лежать вырванное с корнем древнее дерево,
Чтобы каким-нибудь другим способом твой дым
поднимался в небо.

Если водопад все еще за обветшалой веткой той сосны,
Стремительный, должен обрушиться водопад,

О, тогда пусть он будет немым -
Будь чем угодно, милый ручей, но не тем, чем ты являешься сейчас".

Вот коттедж, который нужно перенести, если не гору, и водопад, чтобы замолчать, если не зависнуть, прислушиваясь; но с каким иным отношением к уму, который их созерцает! Здесь, в предельной степени своей агонии, душа дико взывает об облегчении, которое в тот же момент она отчасти знает как невозможное, но отчасти верит в возможное, в смутном впечатлении, что *могло* быть совершено чудо, которое облегчило бы даже менее сильное горе, — что природа добра, и Бог добр, и что горе сильно; она не очень хорошо знает, что *is* возможно для такого горя. Заставить замолчать ручей, сдвинуть стену коттеджа — можно подумать, что это может сделать столько же!

§ 16. Я полагаю, этих примеров достаточно, чтобы проиллюстрировать главный момент, на котором я настаиваю в отношении патетической логичности, — что поскольку это логичность, это всегда признак болезненного состояния ума, и сравнительно слабого. Даже у самого вдохновенного пророка это признак неспособности его человеческого зрения или мысли вынести то, что было им открыто. В обычной поэзии, если это встречается в мыслях самого поэта, это сразу признак его принадлежности к низшей школе; если в мыслях воображаемых им персонажей, это правильно или неправильно в зависимости от искренности эмоций, из которых это проистекает; однако всегда это неизбежно подразумевает *некоторую* степень слабости характера.

Возьмем два самых изысканных примера из рук мастера. Джесси из Шенстоуна и Эллен из Вордсворта, обе были преданы и покинуты. Джесси в ходе своей самой трогательной жалобы говорит:

"Если я блуждаю по цветущим зарослям сада,
Где цветут жасмины, которые когда-то могли очаровать,
"Не надейся найти в нас радость", - говорят они,
"Ибо мы безупречны, Джесси; мы непорочны".

Сравните с этим некоторые слова Эллен:

"Ах, почему, — сказала Эллен, вздыхая про себя, —
Почему слова, поцелуи и торжественные клятвы,
И природа, которая добра в женской груди,
И разум, который в мужчине мудр и добр,
И страх перед Тем, Кто является праведным Судьей, -
Почему это не преобладает в человеческой жизни,
Чтобы удержать вместе два сердца, которые начали
Свою весну с единой любви и которые нуждаются во
взаимной жалости и прощении, сладостном, которое
Можно даровать или быть принятым; в то время как это бедная птичка -
О, приди и услышь его! Ты, который
Был неверен мне, услышь его; хотя он и низшее создание,
Одно из простых Божьих детей, которое еще не знает

Всеобщего Родителя, *как* он поет!
Как будто он желал, чтобы небесная твердь
услышала и вернула ему голос
его торжествующего постоянства и любви.
Провозглашение, которое он делает, показывает, насколько
Его тьма превосходит наш непостоянный свет".

Совершенство обоих этих отрывков в том, что касается правдивости и нежности воображения у двух поэтов, совершенно непостоянно. Но из двух воображаемых персонажей Джесси слабее Эллен именно в том смысле, что ей кажется, что в природе есть что-то, чего на самом деле нет. Цветы на самом деле не упрекают ее. Бог хотел, чтобы они утешали ее, а не насмехались над ней; они сделали бы это, если бы она правильно их понимала.

Эллен, с другой стороны, совершенно неподвластна малейшим ошибочным эмоциям. Во всех ее мыслях нет ни малейшего намека на логичность. Она рассуждает так спокойно, как будто ничего не чувствует. И хотя пение птицы наводит ее на мысль о том, что она желает быть услышанной на небесах, она ни на мгновение не допускает никакой правдивости этой мысли. "Как будто, — говорит она, — я знаю, что он не имеет в виду ничего подобного; но это действительно кажется так, как будто". Читатель обнаружит, изучив остальную часть стихотворения, что характер Эллен во всем соответствует этой ясной, хотя и страстной силе.

Теперь, я надеюсь, читателю стало ясно во всех отношениях, что патетическая логическая ошибка сильна лишь постольку, поскольку она патетична, слаба постольку, поскольку она ошибочна, и, следовательно, что власть Истины над этим, как и над любым другим естественным и справедливым состоянием человеческого разума, абсолютна, мы можем перейти к предмету, для решения которого это предварительное исследование стало необходимым; а почему это необходимо, мы увидим ниже.

[52] Совершенно верно, что во всех качествах, связанных с ощущением, может возникнуть сомнение в том, получают ли разные люди одно и то же ощущение от одной и той же вещи (сравните Часть II. Раздел I. Глава V. § 6.); но, хотя это и делает такие факты неразборчивыми, самих фактов это не меняет. Я получаю определенное ощущение, которое я называю сладостью, от сахара. Это факт. Другой человек испытывает ощущение, которое *он* также называет сладостью, от сахара. Это тоже факт. Способность сахара вызывать эти два ощущения, которые мы предполагаем и которые, по всей вероятности, почти одинаковы у нас обоих и, в целом, у человечества, заключается в его сладости.

[53] Фактически (поскольку я могу также, на этот раз, встретиться с нашими немецкими друзьями в их собственном стиле), все, что было высказано нам по этому вопросу, кажется, противоречит этому серьезному возражению; что подчинение всех вещей (без исключений) чувствам, которые в нас являются одновременно подчиненными и презренными, и объектами вечного презрения, не может не сделать это нашей конечной целью. возражать против того, чтобы подчинить себя чувствам, и устранить любые возражения, существовавшие против такого подчинения. Так что, наконец, то, что является предметом исследования или объектом внимания, объединяя, таким образом, в себе признаки тонкости и неприметности (так что то,

что не имеет в себе неприметности, должно быть названо субсубъективным, или подтекстом, а то, что не имеет в себе неприметности, должно быть названо высшим, или сверхобъективным, или внешним объектом); и мы также, которые полагают себя объектами всякого расположения и, несомненно, являемся субъектами каждого чувственного впечатления, таким образом, объединяя в себе, обратным или противоположным образом, признаки грубости и неприметности, должны и то, и другое становится метафизически подавленным или отвергнутым, в нас не остается ничего объективного, кроме субъективности, и сама объективность объекта теряется в бездне этой субъективности Человека.

Однако в приведенном выше предложении есть какой-то смысл, если читатель захочет его уловить; но в чистом немецком предложении высочайшего стиля его часто вообще нет. См. Приложение II. "Немецкая философия".

[54] Созерцательный в смысле, объясненном в части III. Раздел II. Глава IV.

[55] Холмс (Оливер Уэнделл), цитируемый мисс Митфорд в ее воспоминаниях о литературной жизни.

[56] Я признаю две категории поэтов, но никакой третьей; и под этими двумя категориями я подразумеваю творческих (Шекспир, Гомер, Данте) и Рефлексивных, или Перцептивных (Вордсворт, Китс, Теннисон). Но обе они должны быть *первоклассными* по своему диапазону, хотя диапазон их различен; и никому не следует позволять беспокоить человечество поэзией второго сорта по *качеству*. Лучшего здесь вполне достаточно — гораздо больше, чем мы можем когда-либо прочитать или насладиться за всю свою жизнь; и для любого человека буквально неправильно или греховно обременять нас некачественной работой. У меня нет терпения выслушивать извинения молодых псевдопоэтов, "что они верят, что в том, что они написали, есть *что-то* хорошее, что они надеются со временем сделать лучше" и т.д. *Немного* хорошего! Если нет *всего* хорошего, хорошего нет. Если они когда-нибудь надеются добиться большего, зачем они беспокоят нас сейчас? Пусть лучше они мужественно сожгут все, что они сделали, и ждут лучших дней. Мало найдется людей, обычно образованных, которые в минуты сильного чувства не могли бы вычеркнуть поэтическую мысль, а затем отшлифовать ее так, чтобы она выглядела презентабельно. Но здравомыслящие люди знают, что лучше так не тратить свое время; а те, кто искренне любит поэзию, слишком хорошо знают прикосновение руки мастера к аккордам, чтобы шарить в них вслед за ним. Нет, более того; вся низшая поэзия наносит ущерб добру, поскольку она лишает рифм свежести, вводит в заблуждение и придает жалкую общность хорошим мыслям; и, в общем, увеличивает тяжесть человеческой усталости самым прискорбным и преступным образом. Есть немного мыслей, которые, вероятно, могут прийти в голову обычным людям, которые уже не были выражены более великими людьми наилучшим образом; и более мудро, великодушно, благородно запоминать и указывать на совершенные слова, чем изобретать более бедные, которыми можно временно обременить мир.

[57] "Хорошо сказано, старый крот! могу ли я так быстро управляться с землей?"

[58] Я не могу оставить эту тему, не приведя еще двух примеров, оба восхитительных, жалкой ошибочности, с которой я только что столкнулся в "Мод":

"Ибо великое предположение потерпело неудачу;
И вечно он бормотал, и сходил с ума, и вечно тосковал от отчаяния;

И он вышел, когда ветер завыл, как сломленный мирянин,
И развевающееся золото разрушенных лесов пронеслось по воздуху".

"С цветка страсти у ворот упала великолепная слеза".

From the passion-flower at the gate.

Красная роза кричит: "Она близко, она близко!"

А белая роза плачет: "Она опаздывает.

Живокость прислушивается: "Я слышу, я слышу!"

И лилия шепчет: "Я жду"."

ГЛАВА XIII.

КЛАССИЧЕСКОГО ПЕЙЗАЖА.

§ 1. Причина, по которой я попросил читателя уделить столько времени рассмотрению патетической ошибки, заключалась в том, что, будь то в литературе или в искусстве, он найдет ее в высшей степени характерной для современного сознания; и в пейзаже, будь то литературном или художественном, он также обнаружит, что современный художник пытается выразить то, что он, как живое существо, воображает в безжизненном объекте, в то время как классические и средневековые художники довольствовались выражением невообразимых и реальных качеств самого объекта. Следует заметить, что в соответствии с принципом, изложенным давным-давно, я использую слова "художник" и "поэт" совершенно безразлично, включая в наше исследование литературный пейзаж, а также пейзаж живописи; и это тем более потому, что дух классического пейзажа едва ли можно выразить каким-либо иным способом, кроме как словами.

§ 2. Таким образом, принимая во внимание это широкое поле, несомненно, очень примечательным обстоятельством является для начала то, что эта патетическая ошибка в высшей степени характерна для современной живописи. Например, Китс, описывая волну, разбивающуюся в море, говорит о ней:

"По зеленой спине которого недолговечная пена, вся покрытая инеем,
Лопается постепенно, со своенравной ленью".

Это совершенно идеально, как пример современной манеры. Представление об особом движении, с которым пена скатывается с длинной, огромной волны, невозможно было бы передать никакими другими словами так хорошо, как этой "своенравной ленью". Но Гомер никогда бы не написал, никогда бы не додумался до таких слов. Он ни в коем случае не мог упустить из виду тот великий факт, что волна, от начала и до конца, что бы она ни делала, все равно была не чем иным, как соленой водой; изта соленая вода не могла быть ни своенравной, ни ленивой. Он назовет волны "перекрывающими крышу", "насыщенными", "чудовищными", "плотночерными", "темно-прозрачными", "фиолетовыми", "винными" и так далее. Но каждый из

этих эпитетов описывает чистую физическую природу. "Покрытый крышей" - это термин, который он неизменно использует по отношению ко всему — скале, дому или волне, — что нависает над бровью; другие термины не нуждаются в пояснении; они настолько точны и насыщены правдой, насколько это возможно словами, но они никогда не передают ни малейшего ощущения чего-либо оживленного в океане. Черная или прозрачная, чудовищного или фиолетового цвета, холодная соленая вода - это всегда так, и ничего, кроме нее.

§ 3. "Хорошо, но современный автор, допустив некоторую ошибочность, дал представление о чем-то в действии волны, чего не мог дать Гомер, и, несомненно, следовательно, сделал шаг вперед? Также, по-видимому, у одного писателя есть определенная степень симпатии и чувства, которых нет у другого; и поскольку было принято за первый принцип, что писатели велики пропорционально интенсивности их чувств, а Гомер, по-видимому, не испытывал никаких чувств к морю, кроме того, что оно черное и глубокое, несомненно, что и в этом отношении современный писатель более велик?"

Задержись на минутку. У Гомера *было* какое-то чувство к морю; вера в его одушевленность была гораздо сильнее, чем у Китса. Но все это ощущение чего-то живущего в нем, он отделяет в своем уме от великого абстрактного образа Морской Державы. Он никогда не говорит, что волны бушуют или бездействуют. Но он говорит, что есть нечто большее, чем волны, которые бушуют и бездействуют, и *это* он называет богом.

§ 4. Я не думаю, что мы когда-либо достаточно старались проникнуть в истинное представление греков о боге. Мы так привыкли к современным насмешкам над классической религией, так привыкли слышать и видеть греческих богов, представляемых как живые персонажи или призываемых на помощь людьми, которые не верят ни в них, ни в каких-либо других богов, что нам кажется, что сами греческие века заразились дыханием и затемнили их тенью нашего лицемерия; и мы склонны думать, что Гомер, как, как мы знаем, Поуп, был просто изобретательным баснописцем; более того, что все народы прошлого были также изобретательными баснописцами, для которых вселенная была всего лишь иллюзией. лирическая драма, и кем бы ни было сказано о ней, все было просто остроумной аллегорией или изящной ложью, завершением которой была красивая статуя посреди двора или в конце сада.

Такова, по крайней мере, одна из наших форм мнения о греческой вере; на самом деле, это невозможно для любого честного человека с обычными способностями мышления; но все же она настолько ядовито присуща современной философии, что все чистые молнии Карлейля пока не могут полностью выжечь ее ни у кого из нас. И затем, бок о бок с этим простым безбожным безумием, стоит горькая близорукость пуританства, считающего классического бога либо просто идолом - каменной глыбой, которой поклоняются по невежеству, хотя и искренне, — либо настоящей дьявольской или предательской силой, узурпирующей место бога.

§ 5. Обе эти пуританские оценки греческого божества, конечно, в какой-то степени верны. Искажение классического богослужения - это бесплодное идолопоклонство; и это искажение было углублено и по-разному направлено злыми ангелами в своих собственных целях. Но это не было ни всем, ни главной частью языческого богослужения. В чисто греческом представлении Паллада не была просто массивным куском слоновой кости в афинском храме; и выбор Леонида

между альтернативами, предоставленными ему оракулом, - личной смертью или разорением его страны - не был полностью результатом дьявольских побуждений.

§ 6. Кем же тогда на самом деле был греческий бог? Каким образом эти две идеи о человеческом облике и божественной силе были достоверно связаны в древнем сердце, чтобы стать предметом истинной веры, в равной степени независимо от басен, аллегорий, суеверного доверия к камню и демонического влияния?

Мне кажется, что грек обладал точно таким же инстинктивным чувством по отношению к стихиям, как и мы сами; что Гомеру, как и Казимиру де ла Виню, огонь казался хищным и безжалостным; Гомеру, как и Китсу, морская волна казалась своенравной или праздной, или чем там еще она может быть для поэтической страсти. Но затем грек поразмыслил над этим ощущением, сказав себе: "Я могу разжечь огонь и потушить его; я могу высушить эту воду или выпить ее. Это не может быть огонь или вода, которые бушуют или которые своенравны. Но должно быть что-то в этом огне и в воде, что я не могу уничтожить, погасив одно или выпарив другое, так же как я не могу уничтожить себя, отрезав себе палец; *Я был в моем пальце*, — по крайней мере, что-то от меня было; у меня была власть над ним, и я чувствовал боль в нем, хотя я все еще остаюсь самим собой, когда его нет. Таким образом, в воде может быть сила, которая не является водой, но для которой вода является телом; которая может ударяться ею, двигаться в ней, страдать в ней, но не быть уничтоженной в ней. Это нечто, этот великий Дух Воды, я не должен путать с волнами, которые являются всего лишь его телом. *Они* могут течь туда-сюда, увеличиваться или уменьшаться. *Это* должен быть неделимый — нетленный—бог. То же самое и с огнем: те лучи, которые я могу остановить и посреди которых я отбрасываю тень, не могут быть ни божественными, ни более великими, чем Я. Они не могут чувствовать, но, возможно, в них есть нечто, что чувствует, — великолепный разум, настолько же благородный и стремительный, чем мой, насколько эти лучи, составляющие его тело, благороднее и стремительнее моей плоти; — дух всего света, и истины, и мелодии, и вращающихся часов".

§ 7. Далее, было легко представить, что такие духи должны быть способны по желанию принимать человеческий облик, чтобы вступать в сношения с людьми или совершать любое действие, для которого их собственное тело, будь то огонь, земля или воздух, не приспособлено. И это означало бы поставить их ниже человечества, а не выше, если бы, приняв облик человека, они также не могли вкушать его удовольствий. Отсюда легкий шаг к более или менее материальным представлениям о божествах, которые поначалу способны шокировать нас, но которые на самом деле бесчестны лишь постольку, поскольку представляют богов ложными и нечестивыми. Это не материализм, а порок, который ухудшает концепцию; ибо сам материализм никогда не бывает положительным или полным. В духовном и бессмертном теле всегда присутствует некоторое чувство экзальтации; и силы, исходящей от видимой формы через всю бесконечность элемента, управляемого конкретным богом. Точный характер этой идеи хорошо виден в отрывке из "Илиады", где описывается река Скамандр, защищающая троянцев от Ахилла. Чтобы возразить герою, бог принимает человеческий облик, который, тем не менее, тем или иным образом мгновенно распознается Ахиллесом как облик бога-реки: к нему сразу обращаются как к реке, а не как к человеку; и его голос - это голос реки, "выходящей из глубоких водоворотов".^[59] Ахиллес отказывается подчиняться его командам; и из человеческой формы он мгновенно возвращается в свою естественную или божественную и пытается захлестнуть его волнами. Вулкан защищает Ахиллеса и посылает огонь на реку, которая страдает в своем водоеме до тех пор, пока не перестает это выносить. Наконец даже

"нерв реки", или "сила реки" (обратите внимание на выражение), чувствует огонь, и эта "сила реки" обращается к Вулкану с мольбами об отсрочке. В этом именно заключается идея жизненно важной части тела реки, которая действовала и чувствовала, и которая, если огонь достигал ее, была смертью, точно так же, как это было бы, если бы он коснулся жизненно важной части человеческого тела. На протяжении всего отрывка способ представления совершенно ясен и последователен; и если в других местах точная связь между правящим духом и тем, чем управляют, не столь очевидна, то это только потому, что человеческому разуму почти невозможно долго размышлять над такими предметами, не впадая в непоследовательность и постепенно ослабляя свои усилия по постижению всей истины; пока более духовная ее часть не ускользнет из его хватки, и не останется только человеческая форма бога, которая может быть понята и описана как подверженная всем ошибкам человечества. Но я не верю, что идея когда-либо ослабевала до простой аллегории. Когда говорят, что Паллада напала на Марс и поразила его, это не означает просто, что Мудрость в тот момент одержала верх над Гневом. Это означает, что действительно существуют два великих духа, одному из которых поручено вести человеческую душу к мудрости и целомудрию, другому - разжигать гнев и побуждать к битве. Это означает, что эти два духа на том месте и в тот момент, когда должно было решиться великое состязание между всем, чем каждый из них управлял в человеке, тогда и там приняли человеческий облик и человеческое оружие и наносили друг другу истинные и материальные удары, пока Дух Гнева не был сокрушен. И когда говорят, что Диана охотилась со своими нимфами в лесу, это не означает просто, как выразился Вордсворт, что поэт или пастух увидел луну и звезды, проглядывающие между ветвями деревьев, и хотел сказать это образно. Это означает, что есть живой дух, телом которого является свет луны; который находит удовольствие в том, чтобы выглядывать из-за облаков и следовать за дикими зверями, когда они бродят ночью; и что этот дух иногда принимает совершенную человеческую форму и в этой форме настоящими стрелами преследует и убивает диких зверей, которых он не мог убить простыми стрелами лунного света; сохраняя, тем не менее, все это время свою силу и находясь в лунном свете и во всем остальном, чем он правит.

§ 8. В этой концепции нет ни малейшей непоследовательности или недуховности. Если бы они были, это в равной степени относилось бы к появлению ангелов у Иакова, Авраама, Иисуса Навина или Маноя. Во всех этих случаях высший авторитет, который управляет нашей собственной верой, требует от нас представления о божественной силе, облеченной в человеческую форму (форму настолько реальную, что ее признают сверхчеловеческой только по ее "чудесным действиям") и сохраняющей, тем не менее, суверенитет и вездесущность во всем мире. Это в точности, насколько я понимаю, языческая идея Бога; и невозможно постичь какую—либо отдельную часть греческого разума, пока мы не усвоим это верно, не попытаемся объяснить это каким-либо мудрым образом, но принимая с откровенной решимостью и определенностью осязаемое существование его божеств; — голубоглазых - белокожих — с человеческим сердцем, - способных по своему выбору встретиться с человеком абсолютно в его собственной природе — пировать с ним — разговаривать с ним — сражаться с ним, глаза в глаза или грудь в грудь, как Марс с Диомедом; или же, обращаясь с ним в более уединенной духовности, как Аполлон, насылающий чуму на греков, когда его колчан дребезжит у него за плечами при движении, и все же выпущенные из него стрелы поражают не как стрелы, а как чума; или, наконец, полностью удаляясь в материальную вселенную, в которой они должным образом обитают, и обращаясь с человеком через это, как Скамандр с Ахиллесом через его волны.

§ 9. В различных описанных деяниях богов, какими бы явно неблагородными они ни казались, также нет ничего такого, что указывало бы на слабость веры в них. Очень часто вещи, которые кажутся нам неблагородными, являются всего лишь упрощениями чистого и правдивого века. Например, когда Юнона бьет Диану по ушам ее собственным колчаном, мы начинаем с самого начала, как будто Гомер не мог поверить, что они обе настоящие богини. Но что должна была сделать Юнона? Убил Диану взглядом? Нет, она не хотела этого делать, да и не могла бы сделать, по самой вере в богиню-корабль Дианы. Диана так же бессмертна, как и она сама. Заставила Диану нахмуриться и подчиниться? Но Диана пришла специально, чтобы попробовать заключить с ней сделку, и ни в коем случае не позволит заставить ее нахмуриться и подчиниться. Ранила ее небесным копьем? Это звучит более поэтично, но на самом деле это отчасти более дико, а отчасти более абсурдно, чем у Гомера. Более дикий, потому что это делает Юнону более жестокой, следовательно, менее божественной; и более абсурдный, потому что это только кажется возвышенным тоном, потому что мы используем слово "небесная", которое ничего не означает. Что это за штука - "небесное" копье? Не деревянное. О чем тогда? О лунных лучах, или облаках, или тумане. Что ж, следовательно, стрелы Дианы тоже были из тумана; и ее колчан, и она сама, и Юнона с ее копьем, и все остальное исчезло в тумане. Почему бы сразу не сказать, если это все, что ты имеешь в виду, что встретились два тумана, и один отбросил другой назад? Это было бы рационально и доходчиво, но не для того, чтобы говорить о небесных копьях. У Гомера не было таких туманных фантазий; он верил, что две богини были там в настоящих телах, с настоящим оружием, на настоящей земле; и все же я спрашиваю, что должна была сделать Юнона? Не победить Диану? Нет, потому что это не по-женски. Не по-английски похоже на леди, да; но ни в коем случае не по-гречески похоже на леди, и даже не по-природному похоже на леди. Если современная ледине бьет по ушам свою служанку или соперницу, то чаще всего потому, что она слишком слаба или слишком горда, чем потому, что у нее более чистый ум, чем у гомеровской Юноны. Она не ударит их; но она безжалостно перетрудит одного или оклеветает другого; и Гомер не подумал бы, что есть что-то более богоподобное, чем ударить их открытой ладонью.

§ 10. Если, однако, читателю нравится предполагать, что в то время, как две богини в личном присутствии таким образом сражались со стрелами и колчаном, существовало также более широкое состязание, предполагаемое Гомером между элементами, которыми они управляли; и что богиня небес, когда она ударила богиню луны по пылающей щеке, в то же самое мгновение проявляла вездесущую силу в самих небесах и собирала облака, которыми, наполненными собственными стрелами или лучами луны, она загромождала и скрывала луну; он может принять участие в этом воплощении идеи, при условии, что он знает, что это такое. не претендует на то, чтобы сделать это интерпретацией, а не простым продолжением, и не думает объяснять мою настоящую, бегущую, красивую избитую Диану, превратившуюся в луну за облаками.[60]

§ 11. Далее следует лишь отметить, что греческая концепция Божества, поскольку она была гораздо более реальной, чем мы обычно предполагаем, была гораздо более смелой и знакомой, чем это было возможно для современного ума. Через некоторое время у меня будет еще кое-что для наблюдения об опасности нашей современной привычки пытаться возвыситься до чего-то вроде понимания истины божественности, вместо того чтобы просто верить словам, в которых Божество открывает нам Себя. Греки ошибались скорее с другой стороны, едва ли прилагая какие-либо усилия к тому, чтобы представить божественный разум выше человеческого; и не более уклоняясь от откровенного общения с божественным существом или страшаясь его

непосредственного присутствия, чем простейший из смертных. Так, Атрид, разгневанный тем, что его меч сломался в руке о шлем Париса, после того как он недвусмысленно призвал на помощь Юпитера, громко восклицает, как обращался бы к царю, предавшему его: "Юпитер, отец, нет другого бога более злонамеренного, чем ты!" а Елена, раздосадованная поражением Париса и подавленная жгучим стыдом как за него, так и за себя, когда рядом с ней появляется Венера и хочет отвести ее обратно в освобожденный Париж, нетерпеливо говорит богине: "Иди и позаботься о Париже сама".

§ 12. Современный ум естественно, но вульгарно и несправедливо, шокирован такого рода фамильярностью. При правильном понимании это не столько признак непонимания божественной природы, сколько хорошего понимания человеческой. Грек жил во всем здоровой и, в определенной степени, совершенной жизнью. У него не было никакого болезненного чувства какого-либо рода. Он привык смотреть смерти в лицо без малейшего стеснения, переносить все виды физических лишений без жалоб и делать то, что он считал правильным и благородным, в большинстве случаев, как нечто само собой разумеющееся. Уверенный в своем собственном бессмертии и в силе абстрактной справедливости, он ожидал, что в следующем мире с ним поступят так, как подобает, и оставил этот вопрос во многом в руках своих богов; но, будучи таким образом бессмертным и обнаружив в своей собственной душе нечто, с чем, казалось, было так же трудно совладать, как управлять стихиями, он не чувствовал, что у этих богов было ужасающее превосходство в том, чтобы иметь водоемы или огонь вместо плоти, и выполнять различную работу среди облаков и волн, не по-человечески; или иногда, даже, в каком-то служении богам. самого себя. Разве питание травами и цветами не было своего рода заботой о его нуждах? разве боги не были в некотором роде его земледельцами и духовными слугами? Их простая сила или вездесущность не казались ему абсолютно потрясающим отличием. Возможно, в природе одного существа находиться в двух местах одновременно, а другого - только в одном; но само по себе это, по-видимому, не означает какого-либо абсолютного превосходства одной натуры над другой, точно так же, как насекомое не должно быть более благородным существом, чем человек, потому что оно может видеть на четыре стороны своей головы, а человек - только спереди. Они могли убить его или пытаться, это было правдой; но даже это не было несправедливо или не навсегда. Была судьба и Божественная Справедливость, более великие, чем они; так что, если они поступали неправильно, а он был прав, он мог сразиться с ними и, наконец, одержать над ними верх. В общем, они были мудрее, сильнее и лучше его; и просить у них совета, повиноваться им, приносить им жертвы, благодарить их за все хорошее — это было хорошо; но быть совершенно униженным перед ними или не высказать им своего мнения простым греческим языком, если они, по его мнению, ведут себя нечестиво, - это было бы нехорошо.

§ 13. Таково их общее представление о богах, и теперь мы можем легко понять привычный тон их чувств по отношению ко всему прекрасному в природе. Заметьте, у нас идея Божественности склонна отделяться от жизни природы; и, представляя нашего Бога на облачном троне, высоко над землей, а не в цветах или водах, мы подходим к этим видимым вещам с теорией, что они мертвы, управляются физическими законами и так далее. Но, подходя к ним, мы обнаруживаем, что теория несостоятельна; что они не мертвы; что, что бы мы ни говорили о них, инстинктивное ощущение того, что они живы, слишком сильно для нас; и в презрение ко всем физическим законам своевольный фонтан поет, а добрые цветы радуются. И тогда, озадаченные и все же счастливые; довольные и все же стыдящиеся того, что они такие; принимая сочувствие от природы, которое, как мы верим, она не дает, и отдавая сочувствие природе, которое, как мы

верим, она не получает, — смешивая, кроме того, всевозможные целенаправленные игры и тщеславие с этими невольными дружескими отношениями, — мы неизбежно попадаем в любопытную паутину нерешительных чувств, патетических заблуждений и блуждающих фантазий, которые составляют большую часть нашего современного взгляда на природу. Но грек вообще никогда не удалял своего бога из природы; ни на мгновение не пытался противоречить своему инстинктивному ощущению, что Бог был повсюду. "Дерево *is* радуется, — сказал он, — я знаю, что это так; я могу срубить его; неважно, на нем была нимфа. Вода *действительно* поет, — сказал он. — Я могу высушить ее; но это неважно, в ней была наяда". Но, таким образом, четко определив свою веру, заметьте, он полностью облек ее в человеческую форму и не доверил свою веру ничему, кроме образа своей собственной человечности. Какая бы симпатия и товарищество он ни испытывал, они всегда были к духу, *обитающему* в ручье, а не к ручью; всегда к дриаде, *обитающей* в лесу, а не к лесу. Довольный этим человеческим сочувствием, он подошел к реальным волнам и древесным волокнам вообще без сочувствия. Дух, который ими управлял, он воспринял как очевидный факт. Их, также управляемых и материальных, он воспринимал как очевидные факты; они, без своего духа, были достаточно мертвы. Роза хороша своим ароматом, а ручей — звуком и прохладой; в остальном, одно было не более чем листьями, другое — не более чем водой; он не мог сделать из них ничего другого; и божественная сила, которая была задействована в их существовании, была полностью отгонена им в независимую Флору или Фетиду, бедные листья или волны были оставлены в простой холодной телесности, чтобы максимально использовать их, будучи заметно красными и мягкими, прозрачными и влажными, и не признавались ни в какой другой силе вообще.

§ 14. Далее, обратите внимание, греки жили среди прекраснейшей природы и были так же знакомы с синим морем, чистым воздухом и приятными очертаниями гор, как мы знакомы с кирпичными стенами, черным дымом и ровными полями. Это совершенное знакомство делало все подобные сцены природной красоты неинтересными, если не безразличными, для них, убаюкивая и перенапрягая воображение в том, что касалось подобных вещей; но был и другой вид красоты, для получения которого, как они обнаружили, требовались усилия, и который, будучи полностью достигнут, казался более восхитительным, чем любая из этих диких прелестей, — красота человеческого лица и фигур. Они понимали, что достичь этого можно только постоянным упражнением в добродетели; и это было в глазах Небес и в их собственных глазах тем более прекрасно, что для достижения этого требовалось самоотречение. Итак, они поставили перед собой цель достичь этого, и, достигнув этого, высказали свои главные мысли и, насколько могли, украсили это красивой одеждой. Но, поставив перед собой эту цель, они были вынуждены проводить свою жизнь в простых упражнениях и дисциплинированных занятиях. Ведя здоровый образ жизни, не вызывая у себя приступов лихорадки ни голоданием, ни перееданием, постоянно находясь на открытом воздухе и полные животного духа и физической силы, они стали неспособны ни к каким болезненным состояниям психических эмоций. Несчастливая любовь, разочарованное честолюбие, духовное уныние или любое другое тревожащее чувство имели мало власти над хорошо укрепленными нервами и здоровым течением крови; и та горечь, которая еще могла в них поселиться, вскоре вытеснялась из мальчика, а пряталась или ткалась из девочки, или танцевала из обоих. У них действительно были свои печали, истинные и глубокие, но все же больше похожие на детские печали, чем на наши, выливающиеся в открытый крик боли или скрывающиеся с содроганием под вуалью, все еще проносящиеся над душой, как облака над небом, не омрачая ее, не смешиваясь с ней; затемняющие ее, возможно, надолго или полностью, но все же не сливающиеся с ней воедино,

и по большей части уходящие ливнем слез, и оставляющие человека неизменным; никоим образом не влияющие, как это делает наша печаль, на весь тон его мыслей и воображения с тех пор.

Насколько наша меланхолия может быть глубже и шире, чем у них, по своим корням и виду, и, следовательно, благороднее, мы сейчас рассмотрим; но, во всяком случае, у них было преимущество перед нами в том, что они были полностью свободны от всех тех смутных и лихорадочных ощущений, которые возникают в результате нездорового состояния тела. Я полагаю, что большая часть мечтательной и сентиментальной грусти, склонности к мечтательности и общей патетичности современной жизни проистекает просто из расстройства желудка; это имеет к греческой жизни такое же отношение, какое лихорадочная ночь взрослого человека имеет ко сну ребенка.

§ 15. Дальше. Человеческая красота, которая, будь то в ее телесности или в воображаемой божественности, стала, по причинам, которые мы видели, главным объектом культуры и симпатии этих греков, была в своем совершенстве в высшей степени упорядоченной, симметричной и нежной. Следовательно, постоянно созерцая это в таком состоянии, они не могли не испытывать пропорционального страха перед всем, что было беспорядочным, неуравновешенным и грубым. Обучив своих самых стойких солдат силе, столь нежной и прекрасной, что их белая плоть с их кровью на ней должна выглядеть как слонобая кость, окрашенная пурпуром;^[61] и имея всегда вокруг себя, в движении и величии этой красоты, достаточно для полного использования их воображения, они со страхом или ненавистью сжимались от всей грубости низшей природы, — от морщинистой лесной коры, зубчатого гребня холма и неправильного, неорганического грозового неба; рассматривая их по большей части как враждебные силы, и получая удовольствие только в тех частях нижнего мира, которые одновременно способствуют отдыху и здоровью человеческого организма и находятся в гармонии с законами его более мягкой красоты.

§ 16. Таким образом, насколько я помню, все без исключения гомеровские пейзажи, призванные быть прекрасными, состоят из фонтана, луга и тенистой рощи. Этот идеал очень интересно обозначен как предназначенный для совершенного человека в пятой книге "Одиссеи"; когда сам Меркурий останавливается на мгновение, хотя и для послания, чтобы взглянуть на пейзаж, "созерцать который было бы приятно даже бессмертному". Этот пейзаж состоит из пещеры, покрытой вьющейся лозой, сплошь заросшей виноградом, и окруженной рощей ольхи, тополя и сладко пахнущего кипариса. Четыре фонтана белой (пенящейся) воды, бьющие *последовательно* (обозначают упорядоченность) и расположенные близко друг к другу, расходятся в разные стороны через луг, полный фиалок и петрушки (петрушку, чтобы обозначить ее влажность, в других местах называют "болотной" и ассоциируют с лотосом);^[62] воздух насыщен благоухающий не только этими фиалками и душистым кипарисом, но и костром Калипсо из мелко нарубленных кедровых дров, от которого по острову разносится дым, похожий на ладан; сама Калипсо поет; и, наконец, на деревьях отдыхают или устраиваются насестом совы, ястребы и "длинноязычные морские вороны". Считаются ли эти последние частью идеального пейзажа, как морские певчие птицы, я не знаю; но одобрение Меркьюри, по видимому, вызвано главным образом фонтанами и фиалковым лугом.

§ 17. Примечательными моментами в этом описании являются, во-первых, очевидное подчинение всего пейзажа комфорту человека, ноге, вкусу или запаху; и, во-вторых, то, что на

протяжении всего отрывка нет ни единого образного слова, выражающего существо вещей каким-либо иным способом, кроме как простой травой, фруктом или цветком. Я использовал термин "источник" для обозначения фонтанов, потому что, без сомнения, Гомер имеет в виду, что они бьют ярко, беря начало у подножия скал (как почти всегда бьют обильные фонтаны); но Гомер не говорит "источник", он говорит просто "поток" и использует только одно слово для обозначения "мягко растущих" или "обильно" высоких деревьев, виноградной лозы и фиалок. Однако есть некоторое выражение симпатии к морским птицам; он говорит о них точно в тех же выражениях, что и в других местах, где обитают морские народы, говоря, что они "заботятся о делах моря".

§ 18. Если мы пробежимся взглядом по упоминаниям о приятных пейзажах, которые встречаются в других частях "Одиссеи", нас всегда будет поражать это спокойное подчинение каждой их черты служению человеку и чрезмерное сходство сцен. Возможно, местом, которое после этого должно быть наиболее совершенным, может быть сад Алкиноя, где главными идеями являются, еще более определенно, порядок, симметрия и плодородие; грядки должным образом расположены между рядами виноградных лоз, которые, так же как груши, яблони и фиговые деревья, плодоносят непрерывно, некоторые сорта винограда еще кислые, в то время как другие чернеют; есть множество "*аккуратных* квадратных грядок с травами", главным образом с луком-пореем, и два фонтана, один из которых бежит через сад, а другой - под мостовой дворца к резервуару для воды. граждане. Улисс, остановившийся, чтобы созерцать эту сцену, описывается почти в тех же выражениях, что и Меркурий, остановившийся, чтобы созерцать дикий луг; и интересно заметить, что, несмотря на всю любовь Гомера к симметрии, восхищение бога вызывают буйные фонтаны, дикие фиалки и вьющаяся лоза; но восхищение смертного вызывают виноградные лозы рядами, лук-порей на грядках и фонтаны в трубах.

У Улисса, однако, есть одна трогательная причина любить виноградные лозы рядами. Его отец, когда он был мальчиком, выделил ему пятьдесят грядок для себя, а между ними посадил кукурузу (точно так же, как она сейчас растет в Италии). Впоследствии, доказывая свою личность отцу, которого он застает за работой в своем саду, "в толстых перчатках, чтобы уберечь руки от шипов", он напоминает ему об этих пятидесяти рядах виноградных лоз и о "тринадцати грушевых деревьях и десяти яблонях", которые он ему подарил; и Лаэрт падает ему на шею в обморок.

§ 19. Если бы Улисс не был таким искусным садовником, это можно было бы воспринять как признак большого чувства к красоте пейзажа, что, намереваясь сделать принцессе Навсикае самый высокий из возможных комплиментов (и действительно, за минуту до этого серьезно спросил ее, богиня она или нет), он говорит, что чувствует при виде нее точно то же, что и при виде молодой пальмы, растущей в святилище Аполлона на Делосе. Но я думаю, что вкус к аккуратным живым изгородям и прямым стволам оказывает на него и здесь свое обычное влияние, и что он просто хочет сказать принцессе, что она восхитительно высокая и стройная.

§ 20. Принцесса, однако, довольна его обращением и велит ему подождать за городом, пока она не сможет поговорить о нем со своим отцом. Место, к которому она его направляет, - еще один идеальный фрагмент пейзажа, состоящий из "прекрасной рощи осинового тополя, фонтана и луга" у обочины; фактически, максимально приближенный к тому пейзажу, который каждое мгновение предстает взору путешественника на столь презираемых линиях дорог через

равнинную Францию; например, на железной дороге между Аррасом и Амьеном; сцены, на мой взгляд, весьма изысканные в разнообразии группировок и изяществе их бесчисленных тополиных аллей, отбрасывающих нежные, дрожащие тени на их ровные луга и поляны. извилистые ручьи. Мы знаем, что принцесса имеет в виду осиновы тополя, потому что вскоре после этого мы находим во дворце пятьдесят ее служанок, которые все возвращаются и находятся в вечном движении по сравнению с "листьями высокого тополя"; и это с изысканным чувством сделано впоследствии[63] главное дерево в рощах Прозерпины; его легкая и трепещущая листва в точности повторяет ту, что была у высокого тополя. меланхолическое выражение хрупкости, немощи и непостоянства, которое древние приписывали развоплощенному духу.[64] Сходство с тополями у ручьев Амьена еще более заметно в "Илиаде", где юный Симоис, пораженный Аяксом, падает на землю, "как осина, выросшая на орошаемом лугу, гладкоствольная, с мягкими побегами, прорастающими из ее верхушки, которые какой-то мастер, делающий кареты, срубил своим острым железом, чтобы он не смог их вырастить". из него можно прицепить колесо к прекрасной колеснице, и оно будет лежать, пересыхая, на берегу ручья ". Достаточно примечательно, что Гомер, живя в горных и скалистых странах, с таким наслаждением останавливается на всех *плоских* участках; и я думаю, что так неизменно поступают жители горных стран, но жители равнин никоим образом подобным образом не останавливаются с восхищением на горах. Голландские художники вполне довольны своими плоскими полями и поллардами: Рубенс, хотя и видел Альпы, обычно рисует свои пейзажи с одним-двумя сенокосами, множеством поллардов и ив, далеким шпилем, голландским домом со рвом вокруг, ветряной мельницей и канавой. Фламандские художники-сакральщики - единственные, кто изображает горы вдалеке, как мы сейчас увидим; но скорее формально, чем с какой-либо видимостью удовольствия. Поэтому Шекспир никогда не говорит о горах с ни малейшей радостью, а только о цветах низменностей, плоских полях и ручьях Уорикшира. И если мы заговорим с горцем, он обычно охарактеризует нам свою страну как "pays affreux" или каким—нибудь эквивалентным, возможно, даже более жестоким немецким термином; но крестьянин с равнин не считает свою страну ужасной; у него либо не будет никаких идей ни о ней, ни за ее пределами; либо он сочтет ее очень совершенной страной и будет склонен относиться к любому отклонению от ее общего принципа равнинности с крайней неприязнью; как линкольнширский фермер у Олтона Локка: "Я покажу тебе кое—что, похожее на бобовое поле, но не более того". Я не вижу ни одного из этих проклятых подъемов и спусков на холмах, чтобы вытрясти съестные припасы из внутренностей человека, все такое чистое, как дверь сарая, на целую милю вокруг — вот страна, в которой стоит жить!"

Я не говорю, правильно ли это в целом (хотя, конечно, не совсем неправильно), но мне кажется, что простой свежести и плодородия ровной земли, ее бледных прямых деревьев и мягкого течения тихих ручьев должно быть достаточно для удовлетворения человеческого разума в целом; и я настолько согласен с Гомером, что, если бы мне пришлось воспитывать художника в полном понимании значения слова "изящество" в пейзаже, я послал бы его не в Италию и не в Грецию, а просто в те тополиные рощи между Аррасом и Амьеном.

§ 21. Но вернемся более определенно к нашему гомеровскому пейзажу. Когда он совершенен, мы имеем, как в приведенных выше примерах, листву и луга вместе; когда несовершенен, это всегда либо листва, либо луг; преимущественно луг или пахотное поле. Таким образом, асфоделовые луга приготовлены для более счастливых умерших; и даже Орион, при жизни охотник в горах, после смерти преследует призраков зверей на этих асфоделовых лугах.[65] Итак, сирены поют на лугу; и на протяжении всей "Одиссеи" наблюдается общая тенденция к

обесцениванию бедной Итаки, потому что она скалистая, пригодна только для коз и "без лугов"; по этой причине Телемах отказывается от подаренных Атридом лошадей, одновременно поздравляя спартанского царя с правлением равниной, на которой "много лотоса". в него и бросается "кукуруза с ячменем". Обратите внимание на это постоянное пребывание на болотных растениях или, по крайней мере, на тех, которые растут на равнинных и хорошо орошаемых землях или по берегам ручьев: когда, например, Скамандр удерживается Вулканом, Гомер очень печально говорит, что "все его лотосы, и тростник, и камыш были сожжены"; и таким образом, Улисс, после кораблекрушения и того, как он чуть не утонул, и его много дней и ночей носило по морю на плоту и мачте, наконец, выбравшись на берег в устье большой реки, бросается первым делом на ее дно. *бросается*, а затем в знак благодарности целует "землю, дающую зерно", которая в его сердце больше всего противоположна бесплодному и всепожирающему морю.[66]

§ 22. В этом же отрывке мы также находим несколько своеобразных выражений восторга, который греки испытывали к деревьям, ибо, когда Улисс впервые видит землю, это радует его, "как возвращение отца к жизни после болезни радует его детей", ему доставляет такое удовольствие не только вид самой земли, но и "земли и леса". Гомер никогда не выбрасывает лишних слов, по крайней мере, в таком месте, как это; и то, что у другого поэта было бы просто восполнением недостающей строки бесполезным словом, у него является выражением общего греческого смысла, что земля любого рода ни в коем случае не была благодарной или приемлемой, пока на ней не было *леса* (или кукурузы; но кукурузу на равнинах нельзя было разглядеть так далеко, как черные массивы леса на склонах холмов), и что низменность, будучи заросшей камышом и дающей кукурузу, так же как и лесистая местность, была лесистой. высокогорная земля была очень благодарна разуму человека, который дни и ночи изнывал от усталости на всепоглощающем море. И эта общая идея дерева и кукурузы, как видов полноты всей земли, прекрасно отмечена в другом месте "Одиссеи", [67] где моряки на необитаемом острове, не имея муки или кукурузы, чтобы предложить их в качестве мясного приношения вместе со своими жертвами, берут листья деревьев и вместо этого разбрасывают их по всесожжению.

§ 23. Но все же каждое выражение удовольствия, которое испытывает Улисс от этой посадки и отдыха, постоянно содержит указание на полезность и чувственную приятность всех вещей, а не на их красоту. После своего первого благодарного поцелуя, подаренного земле, где растет кукуруза, он сразу же обдумывает, как ему провести ночь: несколько минут раздумывает, что лучше - подставить себя прохладному туману с реки или рискнуть напасть на диких зверей в лесу. Он выбирает лес и находит в нем беседку, образованную сладкой и дикой оливой, переплетающими свои ветви, или — возможно, более точно переводя чрезвычайно образное выражение Гомера — "заменяющими свои ветви друг другом" (очень любопытно, как часто в переплетении деревьев можно предположить, что ветви принадлежат не тем деревьям) и образующими крышу, сквозь которую не проникают ни дождь, ни солнце, ни ветер. Под этим навесом Улисс собирает "*тщетные* (или *расстроженные*) опавшие листья" — еще одно изысканное выражение, используемое в других местах для обозначения бесполезного горя или пролития слез; — и, насытившись ими, устраивает себе постель и засыпает, укрывшись ими, "как тлеющие угли покрываются золой".

Ничто не может так сильно воздействовать на *факты*, как весь этот отрывок; ощущение полной мертвенности и пустоты, разочарование в опадающих листьях; дремлющая жизнь в человеческом теле — огонь, героизм и его сила, убаюканные мертвой коричневой кучей, как угли под золой, и переплетение взаимозаменяемых и близких по силе живых ветвей наверху. Но нет ни малейшего видимого ощущения наличия *красоты* где-либо еще, кроме как в человеческом существе. Сплетенным деревом восхищаются просто как идеальной крышей для него; опавшими листьями — только как идеальной постелью для него; и в том, как Гомер описывает их, буквально нет большего волнения чувств, и он не ожидает, что мы будем более взволнованы или тронуты, услышав о них, чем если бы он рассказывал нам, как горничная в "Быке" проветрила кровать с балдахином и постелила два дополнительных одеяла.

§ 24. Теперь, точно такое же созерцание подчинения человеческому использованию заставляет греков получать некоторое удовольствие от *скал*, когда они принимают одну конкретную форму, но только одну — *формупещеры*. Очевидно, что они довольно страшны для него при любых других условиях, и особенно если они грубые и зазубренные; но если они гладкие, выглядят "скульптурно", как борта корабля, и образуют для него пещеру или убежище, он начинает считать их терпимыми. Следовательно, связывая идеи богатого и защищающего леса, моря, успокоенного и ставшего полезным в качестве порта благодаря выступающим скалистым мысам и сглаженным пещерам или гротам в самих скалах, мы получаем самое приятное представление, которое грек мог составить о пейзаже рядом с болотом с тополями; на самом деле, если возможно, никогда не обходиться без этих последних: так, восхваляя страну Циклопов как страну, обладающую всеми совершенствами, Гомер сначала говорит: "У них мягкие *болотистые* луга у моря и хорошие условия для отдыха". , богатая, осыпающаяся, вспаханная земля, дающая прекрасные глубокие урожаи, а виноградные лозы всегда приносят плоды"; затем "порт, такой тихий, что в нем не нужны кабели; а в начале порта прекрасный чистый источник прямо *под пещерой*, и *вокруг него осиновые тополя*." [68]

§ 25. Это, как мы увидим, очень близко к обычному "идеалу" Гомера; но, продвигаясь в середину острова, Улисс наталкивается на более грубый и менее приятный участок, хотя все еще удовлетворяющий определенным необходимым условиям долговечности; "пещера, затененная лаврами", которая, поскольку вокруг нее нет тополей, должна, однако, быть несколько устрашающей и годиться только для проживания циклопа. Так, в стране лестригонов Гомер, постепенно подготавливая своего читателя к чему-то очень неприятному, представляет скалы голыми и "открытыми солнцу"; только по ним проложено несколько гладких и скользких дорог, по которым грузовики подвозят лес с более высоких холмов. Любой, кто знаком со швейцарскими склонами холмов, должен помнить, как часто он спускался, иногда быстрее, чем это было задумано, по тем же скользким лесным тропам.

И, таким образом, в целом, всякий раз, когда предполагается, что пейзаж будет красивым, он приближается к вспаханной земле и тополям; или, на худой конец, *клесистым* скалам; но, если предполагается, что пейзаж будет болезненным, скалы будут голыми и "острыми". Этот последний эпитет, постоянно используемый Гомером для обозначения гор, не совсем соответствует в греческом языке английскому термину и не предназначен просто для характеристики острых горных вершин; ибо он никогда не был бы применен просто к лезвию

меча, но скорее означает "суровый", "горький" или "болезненный", поскольку обычно применяется к судьбе, смерти и в Од. ii. 333. к недоуздку; и, как выражение общей нежелательности и неприятности, ко всем высоким, опасным или остроконечным горам, таким как Малейский мыс (вызывающий большой страх), гребень Парнаса, Терейская гора и мрачная или неприглядная, хотя и защищающая от силы моря, скала в устье Иордана; а также обычно к неприступным крепостям, построенным на высотах.

§ 26. Во всем этом я не могу не отметить полное отсутствие какого—либо следа чувства того, что мы называем живописным, и постоянное сосредоточение ума писателя на том, что было доступно, приятно или полезно; его идеи относительно любого пейзажа, что не является чем-то необычным, в конце концов, сформулированы самой Паллас; когда, встретив Улисса, который после своих долгих странствий не узнает свою собственную страну, и намереваясь описать ее как можно вежливее и успокаивающе, она говорит:[69] - "Наша Итака, действительно, достаточно суровая местность, и по ней не очень хорошо ездить; но, тем не менее, все могло быть и хуже: здесь много кукурузы, и хорошего вина, и *всегда идут дожди*, и мягкая питательная роса; и здесь есть хороший корм для коз и быков, и всевозможная древесина, и источники, пригодные для питья круглый год".

Сейчас мы увидим, как неуклюжие, псевдописательные, псевдоклассические умы Клода и пейзажистов эпохи Возрождения, совершенно лишенные практического здравого смысла Гомера и в равной степени неспособные ощутить тихую природную грацию и сладость его асфодельных лугов, нежных осиновых тополей или вьющихся лоз, зациклились на его *иллюминаторах* и *пещерах*, как на единственных доступных чертах его пейзажа; и с тех пор тип "классического пейзажа" определили как залив пресного моря и скалу с отверстием в ней. .[70]

§ 27. Действительно, можно подумать, что я слишком поспешно предполагаю, что таково было общее представление греков о пейзаже, потому что оно принадлежало Гомеру. Но я верю, что истинный ум нации в любой период всегда лучше всего можно установить, изучая ум ее величайших людей; и что более простых и верных результатов мы добьемся, просто сравнивая Гомера, Данте и Вальтера Скотта, чем пытаюсь (что мои пределы, должно быть, сделали абсурдно неадекватным, и в чем, к тому же, и мое время, и знания, должно быть, подвели меня) проанализировать ландшафт в рамках современной литературы. Все, что я могу сделать, это изложить общее впечатление, которое произвело на меня мое отрывочное чтение, и точно указать основания для этого впечатления в трудах величайших людей. Совершенно верно, что в других греках, особенно в Эсхиле и Аристофане, бесконечно больше современного чувства, патетической логичности, любви к живописной форме и других подобных элементов, чем в Гомере; но тогда мне кажется, что это всего лишь те их части, которые не были греческими, элементы их сознания, которыми (как всегда должно быть одно подразделение человеческой расы с последующими) они связаны со средневековьем и современностью. И, без сомнения, по своему влиянию на будущее человечество Гомер - в высшей степени грек из греков; если бы я кого-нибудь с ним ассоциировал, то это был бы Геродот, и я полагаю, что все, что я сказал о гомеровском пейзаже, будет в равной степени справедливо и для геродотовского, и, несомненно, для платоновского; презрение, которое Платон иногда выражает устами Сократа к местности в целом, за исключением того, что она тенистая, с цикадами и бегущими ручьями, издающими приятный шум, почти равносильно презрению. нелепо. Но Гомер - великий тип, и более примечательный из-за его влияния на Вергилия, а через него и на Данте, и на все

последующие эпохи: и точно так же, если мы сможем извлечь из Данте абстракцию средневекового пейзажа, это послужит нам так же хорошо, как если бы мы прочитали все песни трубадуров, и поможет нам увидеть дальнейшие изменения в характере производных, вплоть до всего нового времени.

§ 28. Поэтому я думаю, что читатель может спокойно принять выводы о греческом пейзаже, которые я почерпнул для него из Гомера; и в них он, несомненно, воспримет нечто совершенно отличное от обычных представлений, которые мы формируем о чувствах греков. Мы думаем о греках как о поэтичных, идеальных людях с богатым воображением, какими являются современные поэты или романисты; предполагая, что их мысли о своей мифологии и мире были такими же призрачными и искусственными, как и наши; но я думаю, что процитированные мной отрывки показывают, что это было не так, хотя нам может быть трудно понять странное смешение в них элементов веры, которые в наши дни смешались с другими частями человеческой природы в совершенно ином обличье. Возможно, разум грека лучше всего можно представить, взяв за основу образ хорошего, добросовестного, но неграмотного шотландского фермера-пресвитерианина, жившего на границе столетия или двух назад и свято верившего в телесные проявления сатаны и его бесов, а также во всех келпи, брауни и фей. Заменить возмущаться ужасами этого человека на уме, общее убеждение *вбожественности*, более или менее благотворными, но *faultful*, всех этих существ; то есть, отнять у него веру в демонического злобе падшего духовного мира, и нижние, в такой же степени, его представления о кроткая, сохранив за ним то же, что вера в оба; держать его идеи о цветах и красивых пейзажах же, как они,—его радость в обычном пашни и луга, и аккуратный сад (только с рядами кустов крыжовника, а не лозы,) будучи, по всей вероятности, о точно представителя чувства Улисс; пусть воинского духа, что находится в нем, светящиеся от границы добытчик, или враг старый Флодден и Чевин-Чейз, более Основные, с повышенным чувством благородства в воинской повинности, не как нерадивые волнение, но рыцарский долг; и выросло высокое выращивания каждого личные качества, а не просто лохматый сила, но изящные прочности, чему способствует мягкий климат, образование и все необходимые гармония изображения и звука: и, наконец, вместо ранее христианин, пусть ему только патриархальных еврейских знаний божества, и даже при этом затушевывается по традиции, но по-прежнему тщательно торжественной и верной, требуя его постоянное обслуживание, как священник всесожжение и приношение хлебное; и я думаю, мы получим очень близкое приближение к витальное существо истинного древнегреческого; некоторые небольшая разница в до сих пор существующих в чувство, с которым шотландский фермер бы с приятностью в голубые холмы и ручьи, полностью желая в греческом сознании; а также, возможно, некоторые различия во мнениях по вопросам правды и честности. Но основные черты, легкие, спортивные, логичные и склонные к аргументации, но в то же время причудливые и доверчивые, черты ума, были бы очень похожи в обоих; и самое серьезное изменение в сути материала среди модификаций, предложенных выше как необходимые для превращения шотландца в грека, заключается в том, что эффект более мягкого климата и окружающей роскоши побуждает практиковать различные формы утонченного искусства, — более утонченного, потому что практическая и реалистическая тенденция эллинского ума (если моя интерпретация верна) совершенно помешала бы ему получать удовольствие от любых неправильностей формы, или имитация сорняков и дикости той горной природы, с которой она считала себя рожденной для борьбы. В своей предельной утонченности работы он в высшей степени стремился к упорядоченности; воплощал принцип лука-порея на площадях и фонтанов в трубах, в совершенстве на своих

улицах и в храмах; придавал форму любому украшению, которое он вкладывал в свою незначительную архитектурную лепнину, и приберегал все свое сердце и мощь для представления действий живых людей или богов, хотя и не забывал при этом о

"Простое, искреннее восхищение;
Привычная картина холмов и долин,
Сельские стада, весенний шторм;
Пурпурное цветение вики;
Аромат бобовых —
Их, только их, тех, кто возделывает землю,
И пьет чашу жажды, и ест хлеб тяжелого труда".

[59] Сравните "Песнь последнего менестреля", песнь i, строфа 15, и песнь v., строфа 2. Во-первых, дух реки точно является гомеровским богом, только Гомер поверил бы в это, Скотт — нет; по крайней мере, не совсем.

[60] Сравните изысканные строки Лонгфелло о закате в "Золотой легенде":—

"День подходит к концу, и медленно удаляющееся со сцены
склоняющееся солнце поднимает свои израсходованные стрелы
И кладет их обратно в свой золотой колчан".

[61] Илиада iv. 141.

[62] Илиада ii. 776.

[63] Одиссея, x. 510.

[64] Сравните отрывок из Данте, упомянутый выше, глава XII. § 6.

[65] Одиссея, xi. 571. xxiv. 13. Ложе Цереры, с присущей Гомеру точностью, сделано из вспаханного поля, ст. 127.

[66] Одиссея, v. 398.

[67] Одиссея, xii. 357.

[68] Одиссея, ix. 132. и с. Отсюда Мильтоновская

"Из призрачной весны и долины,
окаймленной бледными тополями".

[69] Одиссея, xiii. 236. и с.

[70] Получивший образование, как мы увидим ниже, первым в этой школе, Тернер придавал избитой композиции странную силу и свежесть в своих Главке и Сцилле.

ГЛАВА XIV.

О СРЕДНЕВЕКОВОМ ПЕЙЗАЖЕ: —ВО-ПЕРВЫХ, ПОЛЯ.

§ 1. Исследуя дух классического пейзажа, мы были вынуждены ограничиться тем, что осталось нам в письменном описании. Некоторые интересные результаты действительно можно было бы получить, исследуя египетскую и ниневитскую пейзажную скульптуру, но они ни в коем случае не являются достаточно убедительными, чтобы стоить усилий по исследованию; поскольку пейзаж скульптуры неизбежно ограничен в диапазоне и обычно не выражает всех чувств мастера, будучи представлен скорее для объяснения места и обстоятельств событий, чем ради него самого. Однако в Средние века дело обстояло совершенно иначе. Мы писали пейзажи, создавали скульптуры и рисовали пейзажи, и все это в совокупности свидетельствовало о настрое национального сознания почти в каждой замечательной местности Европы.

§ 2. Это свидетельство, взятое во всей его широте, является на удивление убедительным. Это свидетельствует о том, что средневековый ум полностью согласен с древними в том, что равнина, ручьи и осиновые рощи составляют приятные места на земле, и что скалы и горы для обитания вообще заслуживают порицания и отвращения; но полностью не согласен с классическим умом в другом наиболее важном отношении, что приятная равнина никогда не бывает вспаханным полем или богатым лotosовым лугом, хорошим для пастбища, насадом, покрытым цветами и разделенным благоухающей живой изгородью, с замком посреди него. От осин в восторге не потому, что они хороши для того, чтобы "мастера по изготовлению карет" делали из них колеса для телег, а потому, что они тенистые и изящные; а фруктовые деревья, покрытые восхитительными фруктами, особенно яблонями и апельсинами, занимают еще более важное место в пейзаже. Певчие птицы - не "морские вороны", а соловьи[71] — садятся на каждую ветку; и идеальным занятием человечества является не возделывание сада или луга, а сбор роз и поедание апельсинов в одном месте и охота на ястребов на другом.

Наконец, горный пейзаж, хотя и считается неприятным для обычного обитания, всегда представляется подходящим для медитации или поощрения общения с высшими существами; и в идеальном ландшафте повседневной жизни горы считаются достаточно приятными объектами, так что они находятся достаточно далеко.

В этой великой перемене следует отметить три жизненно важных момента.

§ 3. Три существенных признака: 1. Гордость праздностью.

Первое - пренебрежение знатью к занятиям сельским хозяйством; фатальная перемена, постепенно приводящая к разорению этой знати. В средневековом пейзаже это выражается в высшей степени приятном и садоводческом характере всего: заборов, живых изгородей, стен замков и множества бесполезных, но прекрасных цветов, особенно роз. Рыцари и дамы всегда изображаются поющими или занимающимися любовью в этих приятных местах. Мысль о том, чтобы поручить старому рыцарю, подобному Лаэрту (каким бы ни было его упавшее состояние), "в толстых перчатках, чтобы уберечь руки от шипов", подрезать ряд виноградных лоз, была бы расценена как самое чудовищное нарушение жизненных приличий; и сенатор, однажды

уличенный в домашних занятиях Цинцинната, с тех пор, я полагаю, вряд ли мог появляться в обществе.

§ 4. 2. Поэтическое созерцание природы.

Второй важный момент - свидетельство более сентиментального наслаждения внешней природой. Грек, желающий по-настоящему повеселиться, запирается в прекрасном атриуме, где его ждет превосходный ужин и общество друзей-философов или музыкантов. Но средневековый рыцарь отправлялся в свое удовольствие собирать розы и слушать пение птиц; или выезжал на охоту или соколиную охоту. Его вечерний пир, хотя иногда и был достаточно буйным, не был вершиной его дневного веселья; и если ему и хотелось показать все прелести мира в отличие от ужасов смерти, то они никогда не представлялись полноценным застольем в большом зале, а изысканным десертом в апельсиновой роще с музыкантами под деревьями; или верховой ездой майским утром с ястребом на кулаке.

Очевидно, что это здоровое и очень интересное изменение.

§ 5. 3. Нарушенная совесть.

Третий важный момент - это отчетливое ощущение того, что эта охота с соколом и поедание яблок не совсем правильны; что в мире есть нечто иное, чем это; и что горы, в отличие от приятных садовых участков, являются местами, где этому другому чему-то можно научиться лучше всего; что, очевидно, является проявлением бесконечного и нового уважения к горам и еще одним здоровым изменением в тоне человеческого сердца.

Давайте взглянем на признаки и различные результаты этих изменений, один за другим.

§ 6. Производные символы: 1. Любовь к цветам.

Два первых имени, зло и добро, как они есть, очень тесно связаны. Более поэтическое восхищение внешней природой проистекает как раз из того факта, что на нее больше не смотрят глазами фермера; и по мере того, как травы и цветы перестают считаться полезными, они ощущаются очаровательными. Лук-порей теперь не самые важные объекты в саду, но лилии и розы; трава, на которую грек смотрел бы только с учетом количества лошадей, которых она могла бы прокормить, рассматривается средневековым рыцарем как зеленый ковер, по которому танцуют красивые ножки, и красота его мягкости и цвета ощущается им пропорционально; в то время как ручей, который грек с радостью пускал в водоем под порогом дворца, средневековый человек распределил бы в приятные пруды или пустил в фонтаны; и рассматривал бы попеременно как зеркало для прекрасных ножек. лица и колдовство, заманивающее в ловушку солнечные лучи и радугу.

§ 7. 2. Менее определенная благодарность Богу.

И это изменение чувства включает в себя два других, очень важных. Когда цветы и трава считались средствами к жизни и поэтому (как всегда должен относиться к ним вдумчивый труженик земли) с почтением относились к тем дарам Бога, которые были наиболее необходимы для его существования; хотя их собственная красота ощущалась в меньшей степени, их происхождение из Божественной руки признавалось более серьезно, и трава,

дающая семя, и плодое дерево, приносящее плоды, хотя сами по себе вызывали меньшее восхищение, все же были торжественно связаны в сердце с почитанием Цереры, Помоны или Пана. Но когда смысл этих необходимых использует более или менее потеряли, среди высших классов общества, делегации искусству земледелия и животноводства в руках крестьянина, цветков и плод, которого Блум или богатство, таким образом, стала просто источником удовольствия, относились с менее торжественным чувством Божественного дара в них; и были обращены скорее на игрушки, чем сокровища, шанс, подарки для веселья, а не обещанным вознаграждением труда; так что, хотя греческое вряд ли топтал официальных борозд, или сорванные гроздья с лозы решетчатые, без благоговейной мысли божеств поля и листьев, который дал семян, плодоносят и цветут темнеть, средневековый рыцарь сорвал фиалку к обвиваться в его Венерин волос, или сыплется на холостом ходу поднялись на газон у ее ног, с небольшим чувством ничего в природе, что дал их, но хрупкая, случайное, вынужденное изобилие, а также еврейский жертвенный системы сделали сейчас, а также языческой мифологии, и, с ним, вся концепция приношение начатков или предложения, выделяется серьезностью все мысли, связанные с дарами природы поблекли в сознании классы людей занимающихся литература и искусство; в то время как крестьянин, сводятся к крепостным уровне, был не в состоянии образного мышления, вследствие его общего разведения. Но, с другой стороны, в точности по мере того, как идея определенного духовного присутствия в материальной природе терялась, возрастало таинственное ощущение *необъяснимой* жизни в самих вещах, и разум мгновенно открывался всем тем течениям ложного, но задумчивого и трогательного сочувствия, которые, как мы видели, характерны для современности.

С. 8. 3. Уныние, вызванное вынужденным одиночеством.

Далее: исключительное различие неизбежно явилось бы результатом гораздо большего одиночества баронской жизни, лишенной всякого интереса к сельскохозяйственным занятиям. Дворец греческого лидера в ранние времена мог окружать сады, поля и фермы, но обязательно находился рядом с каким-нибудь оживленным городом или морским портом: в более поздние времена сам город стал основным местом жительства, и страну посещали только для того, чтобы посмотреть, как идут дела на ферме, или проехать по ней строем. Совсем иной была жизнь средневекового барона, приютившегося на своем уединенном выступе скалы; он лишь изредка приезжал в города с какой-нибудь серьезной политической или военной целью и, по большей части, проводил годы своей жизни в львиной изоляции; деревня, населенная его слугами, действительно, разбрелась по склонам скал у его ног, но его собственное жилище мрачно стояло в стороне, между ними и несущимися навстречу облаками, от заката до восхода солнца наблюдая за струящимся пламенем какой-то спокойной реки, без движения, и бесконечными волнами океана. непроходимые холмы. Насколько, должно быть, отличались мысли о природе аристократа, жившего среди ярких мраморных портиков греческих групп храмов или дворцов, — посреди равнины, покрытой кукурузой и оливками, и на берегу сверкающего и оживленного моря, — от мыслей хозяина какого-нибудь горного мыса в зеленых глубинах Северной Европы, наблюдающего ночь за ночью из своих нагромождений разбитого штормом камня, закругленных в башни, как молнии одинокого моря вспыхивают над песками Харлеха, или туманы, вечно меняющие свои очертания, среди неизменных пейзажей. сосны, окаймляющие гребни Юры.

§9. И частое паломничество.

Не обошлось без аналогичного воздействия на умы людей и то, что их путешествия и паломничества стали более частыми, чем у греков, протяженность пройденной в ходе них территории стала больше, а способ передвижения - более без сопровождения. Для грека путешествие в Египет или Геллеспонт было предметом вечной славы и легенд, а леса Дуная и скалы Сицилии закрывали для него врата в понятный мир. Те части этого узкого мира, которые он пересекал, были пересечены флотами или армиями; лагерь на равнине всегда был многолюдным, а корабли, выстроенные в осторожной симметрии вокруг берега. Но для средневекового рыцаря, от шотландских вересковых пустошей до сирийских песков, мир был одной огромной тренировочной площадкой или полем приключений; уверенная поступь его коня проникала сквозь непроходимые заросли и поддерживала духоту самой потаенной пустыни. Часто в одиночестве — или, если его сопровождали, по большей части только слуги более низкого ранга, неспособные полностью проникнуться какими—либо из его мыслей, - он, должно быть, часто был вынужден вступать в смутное общение с окружающей его молчаливой природой и, несомненно, иногда разговаривал с придорожными цветами своей любви и с рассеивающимися облаками своего честолюбия.

4. Страх перед горами.

§ 10. Но, с другой стороны, идея ухода от мира ради умерщвления плоти, борьбы с демонами или общения с ангелами и с их Царем, — авторитетно рекомендованная всем людям постоянной практикой Самого Христа — придавала всякому горному уединению в средневековом сознании одновременно святость и ужас, которые совершенно отличались от всего, чем оно обладало в нехристианские периоды. С одной стороны, скалистой пустыне была присуща идея святости, потому что именно среди холмов Божество всегда проявляло себя людям наиболее интимно, и на холмах почти всегда уединялись Его святые для медитации, для особого общения с Ним и для подготовки к смерти. Люди, знакомые с историей Моисея, одинокого на Хориве, или с Израилем на Синае, — об Илии у ручья Хораф и в пещере Хорив; о смерти Моисея и Аарона на горе Ор и Нево; о подготовке дочери Иеффая к смерти в горах Иудеи; о постоянном уединении Самого Христа в горах для молитвы, о Его искушении в пустыне Мертвого моря, о Его проповеди на холмах Капернаума, о Его преображении на вершине Фавора и о его вечерних и утренних прогулках по горам. Елеонская Равнина в течение четырех или пяти дней, предшествовавших Его распятию, вряд ли смотрела непочтительными или нелюбящими глазами на голубые холмы, обрамлявшие их золотой горизонт, или набрасывала на них таинственные облака с высоты более темного неба. Но к этому впечатлению от их большей святости было примешано и ощущение особого ужаса. Во всем этом — их преследовали воспоминания о пророках, присутствие ангелов и вечные мысли и слова Искупителя — горные хребты казались отделенными от активного мира, и только к ним могли подобающим образом приблизиться сердца, осуждающие его. Точно так же, насколько благороднейшим людям казалось необходимым удалиться в горные укромные уголки, прежде чем их миссии могли быть выполнены или их дух совершенствовался, настолько по сравнению с ними повседневный мир казался нечестивым и опасным; и для тех, кто любил этот мир и его работу, горы, таким образом, были полны постоянного упрека и неизбежно вызывали своего рода боль и страх, подобные тем, которые испытывает человек, поглощенный тщеславием, когда по какой-то случайности вынужден слушать потрясающую проповедь или присутствовать на похоронной службе. Каждое общение такого рода углублялось практикой и предписаниями того времени; и тысячи сердец, которые в противном случае могли бы почувствовать, что в диком пейзаже есть красота, в ужасе отшатнулись от него, потому что они знали, что монах

уединяется здесь для покаяния, а отшельник - для созерцания. Ужас, который греки испытывали к холмам, только когда они были необитаемы и бесплодны, теперь распространился на многие из самых приятных уголков земли; это чувство было побеждено политическими интересами, но никогда восхищением; военные амбиции захватывали пограничные скалы или удерживались на неприступном перевале; но только в наказание или в отчаянии люди соглашались ступать по заросшим крокусами склонам Шартреза или по мягким полянам и росистым пастбищам Валломброзы.

§ 11. Во всех этих изменениях характера и принципов проявляется многое, что склоняет к страстному, нежному или благоговейному соблюдению особенностей природного пейзажа, во всем, кроме суеверного страха перед горами, очень напоминающего наши чувства в наши дни. Но *один* характер, который средневековые имело общего с древними, и который как раз и был самым выдающимся характером в обоих, неуклонно противопоставлялся всем чувствам, которые мы до сих пор исследовали, а именно восхищению человеческой красотой и постоянной бдительности. Натренированные почти так же, как греки, с юности и выше, их лица были отлиты даже по более высокому образцу; ибо, хотя черты их были несколько менее правильными и поражали примесью северной прямоты и флегматичности общего выражения, вместе с большей тонкостью губ и косматостью бесформенного лба, эти менее скульптурные черты, тем не менее, были тронуты серьезностью и утонченностью, происходящими, во-первых, от образа мыслей, привитого христианской религией, и, во-вторых, от их более романтической и разнообразной жизни. Следовательно, в Средние века была достигнута такая степень личной красоты, как мужской, так и женской, с которой классические периоды не могли ни на мгновение сравниться; и эта красота подчеркивалась самым совершенным великолепием, соединенным с изяществом, в одежде, которое до сих пор изобрело человечество. Сила их художественного гения была в значительной степени направлена на достижение этой цели; и их лучшие мастера и самые блестящие любители были заняты плетением кольчуг или вышивкой мантии. Изысканное искусство эмалирования и чеканки металла позволило им сделать доспехи такими же сияющими и нежными, как оперение тропической птицы; и самое разнообразное и живое воображение проявилось в чередовании цветов и огненных причуд формы на щите и гербе; так что из всех прекрасных вещей, на которые могли упасть глаза людей в окружающем их мире, самой красивой, должно быть, был молодой рыцарь, выезжающий верхом под утренним солнцем и с верной надеждой.

"Его широкое, чистое чело сияло в солнечном свете;
Его боевой конь ступал отполированными копытами;
Из-под шлема струились
Его угольно-черные кудри, когда он ехал верхом.
В синюю, безоблачную погоду,
кожа седла сияла драгоценными камнями;
шлем и перо на шлеме
Горели вместе, как одно пылающее пламя;
А усыпанная драгоценными камнями уздечка сверкала свободно,
Подобно какой-нибудь звездной россыпи, которую мы видим,
Висящей в золотой галактике ".

§ 12. 5. забота о красоте человека.

Итак, воздействие этого великолепного присутствия человеческой красоты на людей в целом заключалось, точно так же, как это было во времена Греции, во-первых, в том, что они в значительной степени отвлекали свои мысли и взгляды от любой другой красоты, кроме этой, и заставляли полевую траву всегда принимать для них более или менее вид ковра для танцев, лужайки для наклона или полезного сена; и, во-вторых, то внимание, которое они уделяли этой низшей природе, заставляло их сосредотачиваться исключительно на том, что было изящным, симметричным и ярким по цвету. Все, что было грубым, неотесанным, мрачным, диким, необработанным, они сразу отвергали как область "спасателей" и чудовищных великанов: все, чем они восхищались, было нежным, ярким, уравновешенным, замкнутым, симметричным — только симметричным в благородном и свободном смысле: ибо то, что мы, современные люди, называем "симметрией" или "равновесием", отличается от средневековой симметрии так же сильно, как равновесие весов бакалейщика или египетской мумии со связанными по бокам руками отличается от равновесия рыцаря на коне, наносящего боевой удар. -топор в галопе; равновесие мумии выглядит удивительно совершенным, и все же оно наверняка будет односторонним, если взвесить пыль от него; - равновесие рыцаря колеблется, как ветер, и все же такое же верное и точное, как законы жизни.

§ 13. 6. Симметричное управление проектом.

И эта любовь к симметрии была еще более усилена особыми обязанностями, предъявляемыми к искусству в то время; ибо для того, чтобы приспособить цветок или лист для инкрустации в доспехи или четко отобразить на стекле, было абсолютно необходимо устранить их сложность и свести к состоянию дисциплинированного и упорядоченного рисунка; и это тем более, что для всех военных целей устройство, каким бы оно ни было, должно было быть отчетливо различимо на предельном расстоянии. То, что это должно было быть хорошей имитацией природы, если смотреть вблизи, не имело значения; но наивысшим моментом было то, что, когда рыцарское знамя впервые вспыхнуло на солнце на повороте горной дороги или поднялось, разорванное и окровавленное, сквозь клубы боевой пыли, все еще было видно, что это за знамя.

Наконец, свежеющий западный ветер
отбрасывает в сторону пелену битвы;
И сначала появляется гряда переплетенных копий
Над светлеющим облаком;
И в дыму развеваются вымпелы,
Как в шторм белый морской маяк;
Затем они обозначают, широко и далеко,
изломанные волны войны.
На равнине бушевала битва;
Дрожали копья, и снова сверкали фальчионы,
Полет стрел Англии обрушивался дождем;
Гребни поднимались, и наклонялись, и поднимались снова,
Дико и беспорядочно.
Среди этой сцены смятения, высоко,
Они увидели летящего сокола лорда Мармиона,
И белое знамя стейнстрима Танстола,

И яркого льва Эдмунда Говарда."

Это было необходимо не просто для того, чтобы они увидели, что это сокол, но сокол лорда Мармиона; не просто лев, но лев Говардов. Следовательно, необходимо один конец *разборчивость*, каждый незначительные сходства с натурой был принесен в жертву, и, прежде всего, *изогнутые*, которые являются главным запутанной линии; так что прямой, удлиненной спинкой, вдвойне удлиненный хвост, прогнозируемых и отдельные когти, и другие прямолинейные unnaturalnesses формы, стал средством, с помощью которого леопард, в гуще тумана и бури боевой, отличие от собаки, льва или волка; восхитительно ярости и жизненность бытия, несмотря на эти изменения (так часто неглубоко глумился над современного работника), полученные старый конструктор.

Далее, для блестящей гармонии цвета и четкого изложения всего было необходимо, чтобы все сбивающие с толку тени, все тусклые и сомнительные линии были отвергнуты: отсюда сразу же последовало полное отрицание естественного внешнего вида большим количеством рабочих; и спокойный отдых в практике изображения, которая делала бы кабана или льва синими, алыми или золотыми, в зависимости от устройства рыцаря или необходимости такого-то цвета в этом месте рисунка; и которая полностью отрицала, что какое-либо вещество когда-либо отбрасывало тень или было затронуто каким-либо затемнением.

§ 14. 7. Следовательно, неточное изображение природы.

Все это было по-своему и в конечном итоге абсолютно правильно, достойно восхищения и восхитительности; и те, кто презирает это, смеется над этим или не получает от этого удовольствия, совершенно несведущи в высших принципах искусства и являются простыми новичками в работе с цветом. Но, каким бы замечательным это ни было, одним из необходимых результатов этого было дальнейшее отвлечение наблюдения людей от утонченной и утонченной красоты природы; так что рабочий, которого сначала заставили *легкомысленно* думать о естественной красоте как о чем-то, подвластном человеку, затем был вынужден думать о естественной красоте *неточно*, потому что ему приходилось постоянно изменять и упрощать ее для своих практических целей.

§ 15. Теперь, собрав все эти различные источники своеобразного средневекового чувства к природе в единое целое, мы имеем:

1. Любовь к саду вместо любви к ферме, ведущая к сентиментальному созерцанию природы, вместо практического и сельскохозяйственного. (§§ 3. 4. 6.)
2. Потеря ощущения действительного Божественного присутствия, ведущая к воображению ложной анимации в травах, цветах, облаках и т. Д. (§ 7.)
3. Постоянное и более или менее безмятежное общение с дикой природой. (§§ 8. 9.)
4. Ощущение демонического и ангельского присутствия среди гор, приводящее к благоговейному страху перед ними. (§ 10.)
5. Чрезмерное восхищение человеческой красотой, приводящее к сравнительному презрению к природным объектам. (§ 11.)

6. Вытекающая отсюда любовь к порядку, свету, понятности и симметрии, ведущая к неприязни к дикости, темноте и таинственности природы. (§ 12.)

7. Неточность наблюдения за природой, вызванная привычной практикой изменения ее форм. (§ 13.)

Из этих смешанных элементов мы неизбежно должны ожидать, что в качестве характеристики средневекового пейзажного искусства, по сравнению с греческим, мы обнаружим гораздо более высокое чувство к нему и привязанность к нему, более или менее приглушенные еще большим уважением к красоте человека и, следовательно, полностью подчиненные человеческим интересам; смешанные с любопытными следами ужаса, благочестия или суеверия и стесненные различными формализмами, некоторые из которых мудры и необходимы, некоторые слабы, а некоторые демонстрируют ненужное невежество и неточность.

В этом свете давайте рассмотрим факты.

§ 16. Средневековый пейзаж представлен в центральной манере иллюстрациями к рукописям романов, выполненных примерно в середине пятнадцатого века. По одну сторону от них находятся более ранние пейзажные работы, более или менее рассматриваемые как простое украшение; по другую - более поздние пейзажные работы, в большей или меньшей степени подверженные влиянию современных идей и способов подражания.

Эти центральные пейзажи XV века почти неизменно состоят из рощи или двух высоких деревьев, извилистой реки и замка или сада: отличительной чертой обоих последних является *аккуратность*; художник всегда уделял особое внимание заборам; шпалеры действительно красиво увивали шиповником, а горшки с апельсиновыми деревьями ставил на верхушки стен, но очень заботился о том, чтобы в одной не было расшатанных кирпичей, а в другой - сломанных кольев. беспорядки и непрекращающиеся войны того времени сделали безопасность одним из первых элементов архитектуры. приятность и невозможность для любого художника представить Рай иначе, как окруженным рвом, или различить дорогу к нему лучше, чем по узкой калитке и бдительному привратнику.

§ 17. Один из этих пейзажей так описывает Маколей: "У нас есть точная площадь, окруженная реками Пизон, Гихон, Хиддекель и Евфрат, каждая с удобным мостом в центре; прямоугольные клумбы с цветами; длинный канал, аккуратно выложенный кирпичом и огражденный перилами; древо познания, подстриженное, как одна из лип за Тюильри, стоит в центре большой аллеи; змея обвилась вокруг него, мужчина по правую руку, женщина по левую, а звери выстроились вокруг них точным кругом".

Все это совершенно верно; и в описании кажется на удивление глупым. Единственная любопытная глупость, однако, в деле тонко *наивности*, историка, полагая, что причудливый пейзаж означает в понимании художник так изумительно неполноценности к своим; и принимая во внимание, что это всего своим остроумием, что виноват, не постигая, что страны, чья юность была разрушена среди песков и змей Сирии, знали, наверное, почти столько о восточных пейзажах, как юноши тренируются в школах современной королевской академии; и любопытно, что эта симметрия была совершенно символическая, только более или менее модифицированных различными инстинктами, которые я отследил выше. Мистер Маколей похоже, совсем не подозревая, что змея с человеческой головой, и тело обвивается вокруг

дерева, была общепризнанным символом зла ангел, от рассвета искусства, вплоть до Микеланджело; это величайший святой художников неизменно место человека, с одной стороны дерева, женщина на другом, для того, чтобы обозначить на троне и сбалансированный Доминион о снизится соблазн; что звери дальнего боя (когда они *расположены* так, хотя это гораздо реже,) по кругу вокруг них, явно в знак того, что они были не дикие, но послушная, умная, и упорядоченной звери; и, что четыре реки впадин и заключен на четыре стороны, в знак того, что воды, которые теперь бродят в отходы, и уничтожить в ярости, тогда в их главный офис, чтобы "вода в саду" Бога. Описание, однако, достаточно уместно и интересно, поскольку оно соответствует тому, что я отметил относительно выдающегося духа средневековья, любившего *заборы*.

§18. Наряду с этой своеобразной формальностью, мы находим бесконечное наслаждение в рисовании приятных цветов, всегда четко выделяя и очерчивая их контуры; небо всегда голубое, на нем всего несколько нежных белых облаков, а вдалеке виднеются голубые горы, очень далекие, если пейзаж должен быть просто восхитительным; но приближенные и разделенные причудливыми нависающими скалами, если это место предназначено для медитации или святого уединения. Но все это всегда — цветы, замки, ручьи, облака и скалы — подчинено человеческим фигурам на переднем плане и нарисовано только для того, чтобы объяснить их приключения и занятия.



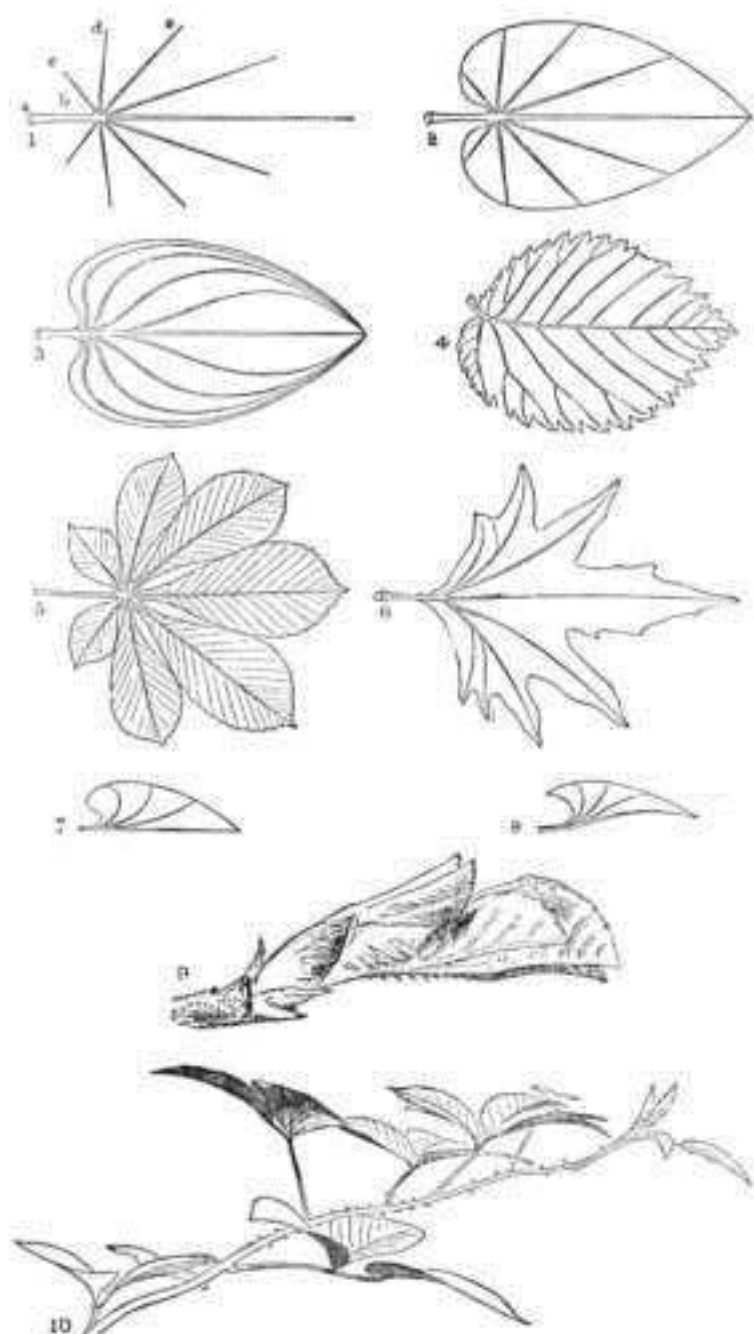
7. Ботаника 13^{-го} века. (Яблоня и цикламен)

§ 19. До того, как идея пейзажа получила такое развитие, его изображения были чисто типичными; объекты, которые нужно было показать, чтобы объяснить сцену события, были четко очерчены, обычно на чисто золотистом или клетчатом фоне, а не на небе. Переход от золотого фона (характерного для лучших работ тринадцатого века) и цветной клетки (которая точно так же относится к лучшим работам четырнадцатого века) к голубому небу, переходящему к горизонту, происходит в начале пятнадцатого века и является *кризисом* изменений в духе средневекового искусства. Строго говоря, мы могли бы разделить искусство христианских времен на две большие группы — символическую и имитационную; — символическую, простирающуюся с самых ранних периодов вплоть до конца четырнадцатого века, и имитационную, начиная с того, близкого к настоящему времени; и тогда наиболее важным обстоятельством, указывающим на кульминационную точку, или поворот течения, было бы изменение клетчатого фона на фон неба. Самый верхний рисунок на рисунке 7. напротив, представляющий древо познания, взятый из древнееврейской рукописи несколько позднего XIII века (дополнительно 11 639), хранящейся в Британском музее, сразу же проиллюстрирует "змею, обернувшуюся вокруг дерева" мистера Маколея, а способ использования клетчатого фона позволит читателю лучше понять своеобразие периода, когда формальные стены или ручьи предназначались для имитации Эдемского сада не больше, чем эти клетчатые элементы для имитации неба.

§ 20. В тот момент, когда появляется небо (и любопытно, насколько идеально это сделано *сразу*, многие рукописи представляют на чередующихся страницах клетчатый фон и глубокое синее небо, изящно переходящее в горизонт) — в тот момент, говорю я, когда появляется небо, дух искусства меняется навсегда, и с тех пор он постепенно предлагает имитацию все больше и больше в качестве конечной цели, пока не достигает тернеровского пейзажа. Следовательно, это широкое разделение на две школы было бы наиболее верным и точным, которое мы могли бы использовать, но не самым удобным. Ибо великое средневековое искусство находится в скоплении около кульминационной точки, включая символизм с одной стороны и имитацию с другой, и простирается подобно сияющему облаку над горной вершиной веков, частично спускаясь по обе стороны от нее, с 1200 по 1500 год; самая яркая часть облака немного отклоняется назад и находится в равновесии между 1250 и 1350 годами. И поэтому наиболее удобным является разделение на романское и варварское искусство, вплоть до 1200 года, — средневековое искусство, с 1200 по 1500 год, — и современное искусство, начиная с 1500 года и ниже. Но только в раннем, или символическом, средневековом искусстве, достигшем конца четырнадцатого века, своеобразная модификация природных форм в декоративных целях видна в своем совершенстве, со всей ее красотой и всеми ее необходимыми недостатками; умы людей были точно сбалансированы между тем почтением к высшему человеческому облику, которое они разделяли с греческими эпохами, и сентиментальной любовью к природе, которая была характерна для них самих. Можно обнаружить, что выражение этих двух чувств варьируется в зависимости от материала и места произведения искусства; в живописи больше используются общепринятые формы, чтобы добиться четкости и яркости цвета, в то время как в скульптуре жизнь природы часто передается с любовью и достоверностью, которые ставят современное искусство в позор. И в этом серьезном созерцании природных фактов, объединенном с попыткой упростить для ясного выражения результаты этого созерцания,

художники-декораторы пришли к двум абстрактным выводам о форме, которые в высшей степени любопытны.

§ 21. Во-первых, они увидели, что лист всегда можно рассматривать как внезапное расширение стебля, на котором он вырос; неконтролируемое выражение восторга со стороны веточки от того, что пришла весна, проявляющееся в фонтанирующем распространении ее нежной зеленой сердцевины в воздух. Они увидели, что в этом бурном провозглашении своего восторга и свободы, в то время как веточка до этого момента была склонна только тихо расти вперед, она выражала свое удовлетворение и крайнее наслаждение солнечным светом, раскидываясь направо и налево. Пусть a b , рис. 1. На рисунке 8. изображена веточка, растущая вперед в направлении от a к b . Оно достигает точки b , а затем — наступает весна — не в состоянии сдерживать себя, оно разлетается во все стороны, даже сначала от радости отскакивает назад; но поскольку это обратное направление противоречит его собственной судьбе и природе, оно не может продолжаться так долго, и длина каждого ребра, на которое оно разделяется, точно пропорциональна степени, в которой развитие этого ребра находится в гармонии с естественным предназначением растения. Таким образом, ребро c , полностью противоречащее направлению его жизни и энергии, общим намерениям по отношению к дереву, является всего лишь недолговечным ребром; d , не столь противоположное своей судьбе, живет дольше; e , еще больше приспособиваясь к духу прогресса, достигает еще большей длины; и самое большое ребро из всех - это тот, кто с приходом весны нисколько не уступил беспорядочному нраву других, но, чувствуя себя таким же счастливым по поводу весны, как и они, тем не менее, не брал отпуска, занимался своим делом. , и стал прямолинейным.



8. Рост листьев.

§ 22. Рис. 6. на той же табличке, которая показывает расположение ребер в листе американского самолета, очень точно иллюстрирует принцип; это действительно более заметно, чем на большинстве листьев, потому что ребра у основания, очевидно, немного по-братски поссорились из-за своего весеннего праздника; и более жизнерадостные из них, собравшись по трое с каждой стороны, довольно фыркнули и посмеялись над седьмым братом в середине, который хотел продолжать регулярно заниматься своей работой. Тем не менее, хотя этот седьмой брат и начинает жизнь совершенно самостоятельно, он спокойно продвигается в правильном направлении, живет дольше всех и сколачивает самое большое состояние, а тройственные партнерства справа и слева приносят очень незначительный недостаток.

§ 23. Теперь, если мы приложим рис. 1. к пластине 8. с двумя кривыми, проходящими через концы ребер, мы получим рис. 2., центральный тип всех листьев. Только этот тип, конечно, тысячью способов модифицируется в течение жизни растения. Если оно болотное или водное, то вместо того, чтобы разрастаться веточками, оно почти наверняка расширится в мягких течениях, как это делает освобожденный ручей у своего устья в океан, рис. 3. (*Alisma Plantago*); если оно предназначено для одного из самых высоких и красивых деревьев на земле, оно разделится на звезды, и каждый лучик листа сформирует луч света в кроне, рис. 5. (Конский орех); и если это обычное дерево, скорее благоразумное и практичное, чем творческое, оно не расширится полностью. один раз, но время от времени выбрасывает ребрышки, а затем вдоль центрального ребра, как торговец, отправляющийся в свой случайный и ограниченный отпуск, рис. 4. (Вяз).

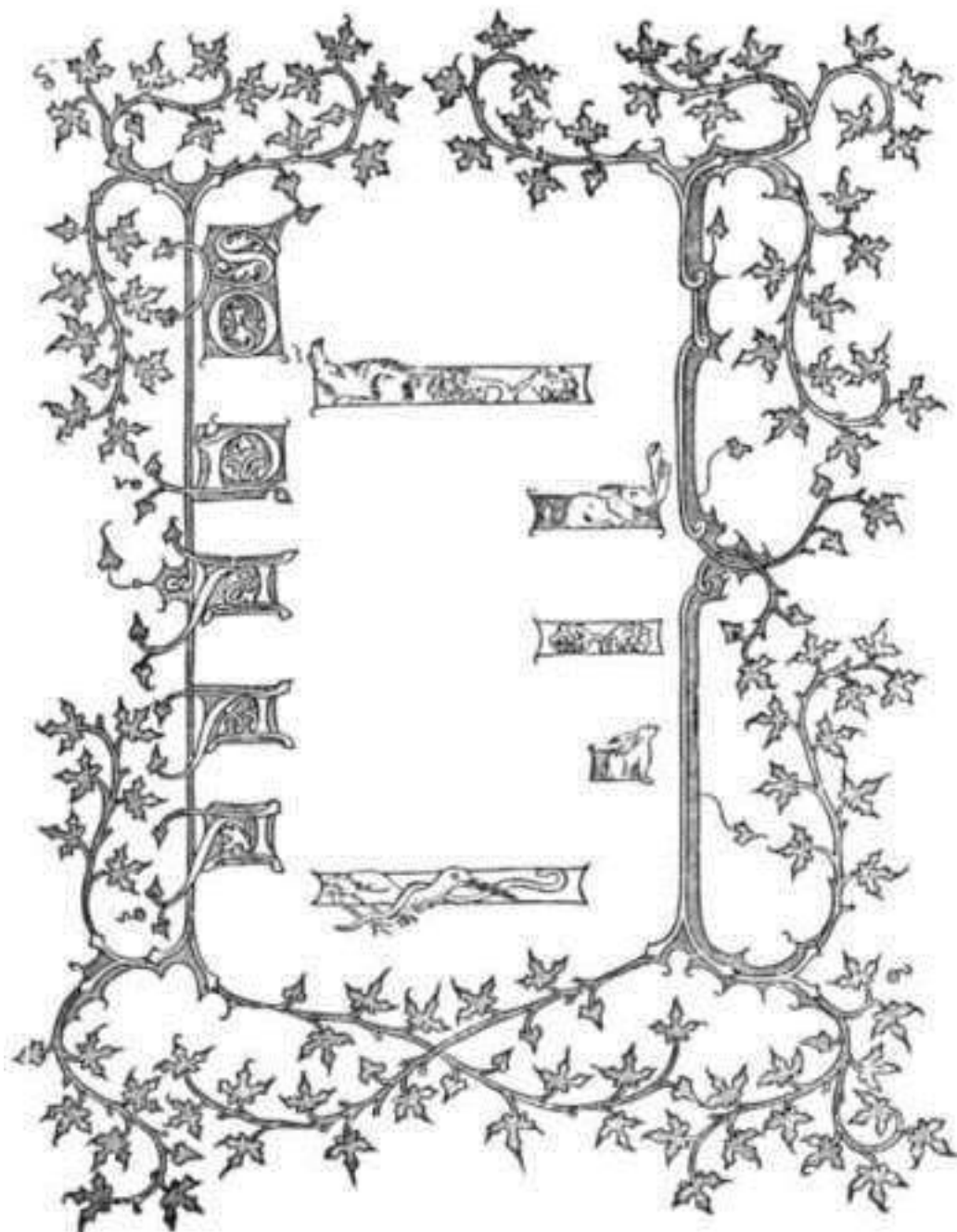
§ 24. Теперь в зародыше, где впервые представляются все эти действия со стороны листа, молодой лист обычно (всегда?) сложенный вдвое в зародыше, чтобы представить профиль половинок листьев, как на рис. 7., только в изысканной сложности расположения; на рис. 9., например, показан профиль листа-бутона розы. Следовательно, общее расположение линий, представленное на рис. 8. (на котором нижняя линия слегка изогнута, чтобы выразить изгибающуюся жизнь позвоночника), неизменно типично для растущих сил радостной растительной юности; и это самая изысканная из всех простых форм, восхитительная для человеческого ума. Оно представлено в тысяче различных пропорций и вариаций бутонов и профилей листьев; самыми красивыми всегда являются те, в которых, либо из-за случайного ракурса расположения, либо из-за присущего дереву характера, оно чаще всего предстает глазу. Ветвь ежевики, например, рис. 10 в нижней части рисунка 8, обязана своей главной красотой постоянному повторению этой типичной формы; и вскоре мы обнаружим ее огромное значение даже в горных цепях, хотя в них *падающая* сила заменяет *жизненную* силу.



Рис. 3.

§ 25. К этому абстрактному выводу первыми пришли великие художники XIII века; и хотя до них орнамент постоянно совершенствовался в замысловатых и расчлененных симметриях, они довольствовались этой простой формой как завершением его наиболее важных черт. Рис. 3,

представляющий собой свиток Псалтири, выполненный во второй половине XIII века, является достаточным примером абсолютно универсальной практики того времени.



9.
Ботаника 14^{-го} века.
Из молитвенника Иоланды Наваррской.

§ 26. Вторым великим открытием Средневековья в растительном орнаменте было то, что для полного выражения закона подчинения ребер листа было необходимо два ребра, *и не более*, с каждой стороны листа, образуя ряд из трех с центральным, потому что пропорция состоит по крайней мере из трех членов.

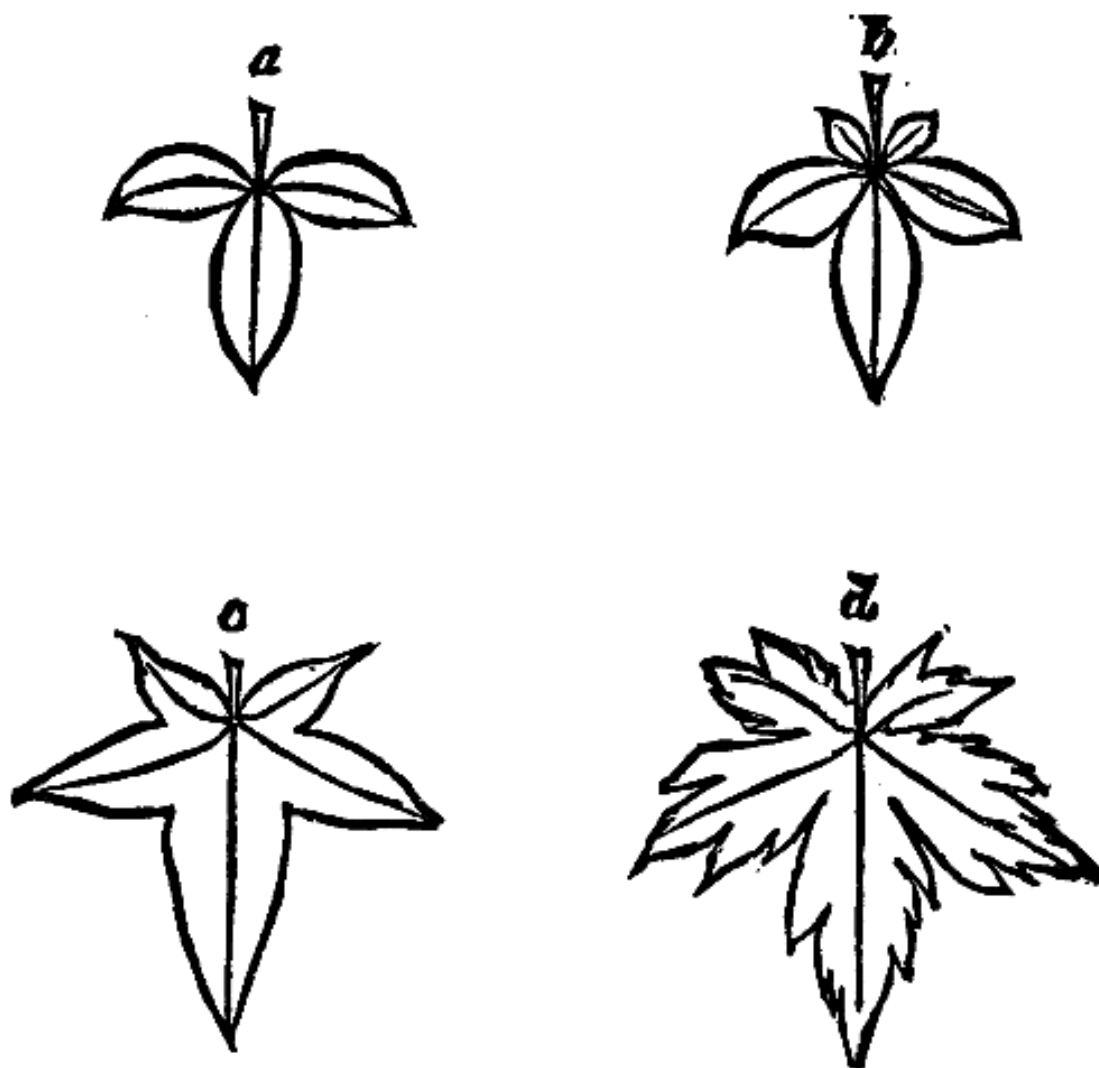


Рис. 4.

То есть, когда у них было всего три ребра, как на *a*, рис. 4., между ребрами или листочками, которые они несли, не было различимо никакого закона соотношения; но при добавлении по третьему с каждой стороны, как на *b*, пропорции мгновенно становились выражаемыми, будь то арифметические, геометрические или любого другого рода. Отсюда принятие форм, более или менее приближающихся к формам *c* (молодой плющ) или *d* (дикая герань), в качестве излюбленных элементов их цветочного орнамента, причем эти листья по своему расположению массы являются самыми простыми, которые могут выразить совершенный закон пропорции, точно так же, как контур на рис. 7. Таблица 8. является простейшей, которая может выразить совершенный закон роста.

На рисунке 9. напротив в общих чертах показано расположение каймы одной из страниц находящегося в моем распоряжении молитвенника, выполненного для графини Иоланды Фландрской, [72] во второй половине четырнадцатого века и представляющего собой в неисчерпаемом разнообразии самые изящные образцы, которые я когда-либо видел, любимого украшения того периода, широко известного сейчас. как узор "Лист плюща".

§ 27. Сведя, таким образом, эти два вечных закона красоты к их простейшим возможным проявлениям, средневековые мастера были первыми, кто разглядел и установил принципы декоративного искусства до конца времен, и не только декоративного искусства, но и организации массовых мероприятий в целом. Поскольку элементы любой большой композиции, расположенные вокруг центра, всегда сводимы к закону листа плюща, лучшие входы в собор имеют пять портиков, пропорционально соответствующих его пяти долям (три - несовершенное, а семь - избыточное число); в то время как самые красивые группы линий, доступные в любой живописной композиции, всегда основаны на разрезе бутона листа, рис. 7. Пластина 8., или по отношению ее ребер к окружающей их выпуклой кривой.

§ 28. Я полагаю, что эти открытия окончательной истины делаются не философски, а инстинктивно; так что где бы мы ни находили высокий абстрактный результат подобного рода, мы можем быть почти уверены, что это была работа проницательного воображения, действующего под влиянием сильной привязанности. Соответственно, когда мы приступим к нашим ботаническим исследованиям, у меня будет возможность показать, с какой нежной и любящей верностью природе мастера XIII века всегда прослеживали ведущие линии своих украшений, будь то в росписи молитвенников или в скульптуре, и насколько в этом отношении их методы подчинения ради отчетливости природных форм, которые они так любили, отличаются от железного формализма, до которого греки, безразличные ко всему, что не было полностью божественным или полностью человеческим, уменьшили колючку аканта и мягкость лилии. Тем не менее, во всем этом совершенном и исполненном любви декоративном искусстве у нас едва ли есть какие-либо точные ссылки на другие особенности ландшафта, кроме трав и цветов; горы, вода и облака представлены настолько грубо, что их изображение никогда не может быть воспринято ни за что иное, кроме букв или знаков. Таким образом, *знак* облаков в XIII веке представлял собой волнистую полосу, обычно в живописи, синего цвета с белой каймой, в скульптуре, выполненную так, чтобы очень сильно напоминать складки плотно завязанного занавеса, и понимаемую как облака только по их положению, как окружающие ангелов или святых на небесах, открывающиеся душам, возносящимся на Страшный Суд, или образующие балдахины над Спасителем или Богородицей. Вода изображена зигзагообразными линиями, почти напоминающими те, что используются для изображения облаков, но отличающимися в скульптуре наличием в ней рыбы; в живописи - как рыбой, так и более непрерывным синим или зеленым цветом. И когда эти неизменные символы ассоциируются под влиянием той любви к прочному забору, рву и любым другим средствам определения, которые, как мы видели, являются одной из преобладающих характеристик средневекового сознания, мы не можем понять, благодаря жесткости используемых знаков, каковы были реальные чувства рабочего или зрителя по отношению к природному ландшафту. Мы видим, что предмет, вырезанный или раскрашенный, никоим образом не предназначен для того, чтобы имитировать истину или передавать нам чувства, которые испытывал мастер при созерцании истины. У него есть манера говорить об этом так определенно и холодно, и он так спокойно рассказывает нам своим резцом, что рыцарю предстояло атаковать замок, а святому - пересечь реку по суше, не прилагая ни малейших усилий для живописного описания ни замка, ни реки, что мы остаемся полностью в недоумении относительно природы эмоций, с которыми он созерцал реальные объекты. Но нашей целью должно быть установить эту эмоцию как промежуточную ступень между чувствами грека и современности как можно яснее; и, следовательно, обнаружив, что в этот период она не была полностью выражена в видимом искусстве, мы должны, как мы делали

с греками, вместо этого обратиться к письменному пейзажу и исследовать это средневековое чувство, как мы находим его воплощенным в поэме Данте.

§ 29. Первое, что должно броситься нам в глаза в этом отношении, когда мы обращаемся мыслями к стихотворению, - это, несомненно, *формальность* его пейзажа.

Попытка Мильтона во всем, что он рассказывает нам о своем Аде, состоит в том, чтобы сделать его неопределенным; попытка Данте - сделать его *определенным*. Оба, действительно, описывают его как вошедший через ворота; но внутри ворот у Мильтона все дико и лишено ограды, здесь действительно есть свои четыре реки, — последний пережиток средневековой традиции, — но реки, которые текут через пустыню гор и вересковых пустошей и мимо "многих замерзших, многих огненных Альп". Но Ад Данте точно разделен на круги, очерченные хорошо заточенным циркулем; нанесен на карту и должным образом обследован во всех направлениях, с тщательно продуманным инженерным искусством проложен из глубины в глубину и разделен в "*точной середине*" (*drutto mezzo*) его глубочайшей пропасти на концентрический ряд из десяти рвов и насыпей, подобных тем, что окружают замок, с мостами от каждой насыпи к следующей; точно так же, как те мосты через Хиддекель и Евфрат, которые, по мнению мистера Маколея, были так невинно спроектированы, очевидно, не осознавая, что он сам их построил. тоже смеется над Данте. Эти более крупные рвы сделаны из камня, как и мосты; но, углубляясь в детали, Данте рассказывает нам о различных мелких рвах и насыпях, в которых он с тревогой указывает нам не только на формальность, но и на аккуратность и совершенство каменной кладки. Например, описывая реку Флегетон, он сообщает нам, что она была "*вымощена камнем на дне, по бокам и по краям берегов*", точно так же, как вода в купальнях Буликаме; и из опасения, что мы подумаем, что эта набережная вообще *больше*, чем она была на самом деле, Данте осторожно добавляет, что она была сделана точно так же, как набережные Гента или Брюгге у моря, или те, что в Ломбардии, на берегу Brenty, только "*не такая высокая и не такая широкая*", как на самом деле. любой из них. И помимо траншей, у нас есть два хорошо построенных замка; один, подобный Экбатане, с семью кольцами стен (и окруженный светлым ручьем), где жили великие поэты и мудрецы древности; и другой, большой укрепленный город со стенами из железа, раскаленными докрасна, и глубоким рвом вокруг него, и полный "*серьезных граждан*", - город Дис.

§ 30. Так вот, относится ли это к тому, что мы, современные люди, называем "хорошим вкусом", или нет, я не собираюсь прямо сейчас выяснять — Данте имел дело не со вкусом, а с фактами того, что он видел; только, что касается способности к воображению двух поэтов, обратите внимание, что расплывчатость Мильтона - это признак не воображения, а его отсутствия, поскольку это имеет значение в данном вопросе. Ибо из того, что Милтон не рисовал свой Ад, как Данте, не следует, что он *мог* бы этого не делать, если бы захотел; просто оставить его расплывчатым было проще и менее изобретательным процессом, чем дать ему определение. Воображение - это всегда способность видеть и утверждать; то, что затемняет, может быть суждением или чувством, но не изобретением. Изобретение, хорошее или плохое, заключается в точной инженерии, а не в тумане и неопределенности.

§ 31. Когда мы переходим с Данте из Ада в Чистилище, у нас действительно становится больше света и воздуха, но не больше свободы; теперь мы ограничены различными уступами, вырубленными в склоне горы, с пропастью с одной стороны и вертикальной стеной с другой; и, чтобы и здесь мы не ошиблись в размерах, нам говорят, что уступы были шириной

восемнадцать футов,^[73] и что подъем от одного к другому осуществлялся по ступеням, сделанным наподобие тех, что ведут от Флоренции к церкви Сан-Минието.^[74]

Наконец, хотя в Раю царит совершенная свобода и бесконечность пространства, хотя для траншей у нас есть планеты, а для карнизов - созвездия, все же среди искупленных душ больше ритма, процессии и порядка, чем среди любых других; они летают, описывая в воздухе буквы и предложения, и располагаются кругами, как радуги, или определенными фигурами, как крест и орел; при этом некоторые из наиболее прославленных натур расположены так, что образуют глаз птицы, в то время как наиболее благословенные расположены со своими белыми скоплениями в виде листовок, так, чтобы образовался образ белой розы посреди небес.

§ 32. Таким образом, на протяжении всего стихотворения я полагаю, что первый поразительный характер его пейзажа - это интенсивная четкость; именно отражение той определенности, которую мы уже прослеживали в изобразительном искусстве. Но второй момент, который кажется заслуживающим внимания, заключается в том, что плоская земля и насыпанные траншеи зарезервированы для Ада; и что вся территория Чистилища представляет собой гору, что подчеркивает ощущение того очищающего и совершенствующего влияния гор, которое, как мы видели, средневековый разум был так готов предложить. Та же общая идея обозначена в самом начале стихотворения, в котором Данте охвачен страхом и печалью, проходя через темный лес, но приходит в себя, увидев, как солнце касается вершины холма, впоследствии названного Вергилием "приятной горой — причиной и источником всякого наслаждения".

§ 33. Однако, хотя мы считаем, что горам воздается больше чести, я думаю, мы можем испытывать гораздо больший страх и неприязнь к лесам. Мы видели, что Гомер, по-видимому, придавал лесам по большей части приятное представление; рассматривая их как источники богатства и места укрытия; и мы постоянно обнаруживаем, что с ними связано представление о святости, поскольку их особенно часто посещают боги; так что даже о лесу, окружающем дом Цирцеи, говорят как о священной чащобе, или, скорее, как о священной поляне, или лабиринте полей (о конкретном используемом слове я расскажу позже подробнее); и поэтому Улисс искал в лесу доброго убежища, несмотря на обитающих в нем диких зверей; и даже о лесу, окружающем дом Цирцеи. очевидно, Софокл относился к нему с большой любовью, поскольку в отрывке, который всегда воспринимается читателями греческой трагедии с особым удовольствием, престарелый и слепой Эдип, обретший покой в "самом сладком месте упокоения" во всех окрестностях Афин, описывает это место как постоянно посещаемое соловьями, которые поют "на зеленых полянах и в темном плюще, и в тысяче плодных, лишенных солнца и безветрия зарослях бога" (Бахуса); идея о том, что здесь можно полностью укрыться от ветра и солнца, вселяет в него надежду. как и в случае с Улиссом, самым верхним. После этого следуют обычные элементы пейзажа — нарциссы, крокусы, обильный дождь, оливковые деревья; и последнее, и самое большое хвастовство из всех, — "это хорошая страна для лошадей и удобно расположена у моря"; но видимость и приятность густого леса в мыслях писателя очень заметны; тогда как для Данте идея леса чрезвычайно отталкивающая, так что, как только что было замечено, в начале своего стихотворения он не может выразить общее отчаяние от жизни сильнее, чем словами, что он заблудился в лесу, столь диком. и ужасно, что "даже думать или говорить об этом — страдание, — это было так горько, - это было что-то на грани смерти"; и одна из самых печальных сцен во всем "Аду" происходит в лесу, на деревьях

которого бродят заблудшие души; в то время как (за единственным исключением) всякий раз, когда местность должна быть красивой, мы оказываемся на открытом воздухе и открытых лугах.

Совершенно верно, что отчасти это характерно не только для Данте или средневековых писателей, но и для *жужных* писателей; по той простой причине, что лес, расположенный у них выше по холмам и в большей удаленности от дорог, чем на севере, обычно был типом уединенных и диких мест; в то время как в Англии, в "зеленом лесу", подступающем к самым стенам городов, можно было быть "веселым в добром зеленом лесу" в смысле, который итальянец не смог бы понять. Поэтому Чосер, Спенсер и Шекспир постоянно отправляют своих любимцев в лес для удовольствий или медитации; и доверяют их нежной Канасе, или Розалинде, или Елене, или Сильвии, или Бельфебе, куда Данте не отправил бы никого, кроме осужденного духа. Тем не менее, в средневековом сознании всегда прослеживается страх перед густой листвой, которого не было в сознании грека; так что даже на севере у нас есть наши печальные "дети в лесу", и черные охотники в лесах Гарца, и подобные другие лесные ужасы; основная причина разницы заключалась в том, что грек, ни в коем случае не склонный к путешествиям, считал свои леса очень ценным достоянием; и если он когда-нибудь отправлялся в них ради удовольствия, ожидал встретить одного или двух богов во время своей прогулки, но нет. бандитти; будучи жителем средневековья, гораздо более одиноким путешественником и ожидая встретить в зарослях не богов, а только воров, или вражескую засаду, или медведя, помимо большого количества неудобств для своей лошади и очень серьезной вероятности, почти несомненной, заблудиться, естественно, держался на открытой местности так долго, как только мог, и относился к лесам в целом как угодно, только не с благосклонностью.

§ 34. Я думаю, это основные моменты, которые должны броситься нам в глаза, когда мы впервые в целом задумываемся о стихотворении по сравнению с классическим произведением. Давайте теперь остановимся немного подробнее.

Как Гомер дал нам идеальный пейзаж, созерцать который было бы приятно даже богу, так и Данте, к счастью, дает нам идеальный пейзаж, специально предназначенный для земного рая. И, несомненно, после наших размышлений выше об общем тоне чувств Данте мы с некоторым удивлением обнаружим, что здесь мы впервые вступаем в *лес*, и даже в *густой лес*. Но в этом есть особый смысл. У любого другого поэта, кроме Данте, это могло бы быть расценено как бессмысленная непоследовательность. С ним все иначе: обратившись к двум строкам, объясняющим природу Рая, мы увидим, что он под этим подразумевает. Вергилий говорит ему, когда он входит в нее: "Отныне руководствуйся своим собственным удовольствием; ты за пределами крутых путей и за пределами всякого Искусства"; это означает, что совершенно очищенное и благородное человеческое создание, не имеющее никакого удовольствия, кроме права, выше всяких усилий и *правил*. Искусство не существует для такого существа. Следовательно, первая цель Данте в его пейзажных образах - показать свидетельство этой совершенной свободы, чистоты и безгрешности новой природы, превращающей непроходимые пути в счастливые. Так что все те ограждения и формализм, которые были необходимы ему в несовершенстве, устранены в этом раю; и даже отсутствие тропинок в лесу, самое ужасное, что могло быть для него в дни его греха и недостатков, теперь доставляет ему радость в дни его чистоты. И как отсутствие ограждения и заросли греха привели к скованному и страшному порядку вечного наказания, так отсутствие ограждения и заросли свободной добродетели ведут к любящему и созвездному порядку вечного счастья.

§ 35. Итак, этот лес очень похож на Колонос в нескольких отношениях — своим покоем, благоуханием и количеством птиц; он отличается от него только тем, что пропускает сквозь себя легкий ветерок, поэтому он несколько тоньше греческого леса; нежные строки, повествующие о голосах птиц, смешивающихся с ветром, и о листьях, поворачивающихся перед ним в одну сторону, более или менее копировались каждым поэтом со времен Данте. Насколько я знаю, это самый приятный отрывок из описаний древесины, который существует в литературе.

Однако, прежде чем Данте зашел далеко в этот лес, — то есть настолько далеко, что потерял из виду место, где он вошел в него, или, скорее, я полагаю, свет под ветвями внешних деревьев, и, должно быть, это был действительно очень редкий лес, если он не сделал этого примерно за четверть мили ходьбы, — он подходит к небольшой речке, в трех шагах от нее, которая отклоняет травинки влево, с лугом на другой стороне; и на этом лугу

"Леди, удостоенная одиночества, которая шла,
распевая и разбирая цветок за цветком,
По которым был проложен путь, по которому она шла.
"Ах, прекрасная леди, это греющееся искусство
В лучах любви, если я могу довериться твоему лицу,
Которое обычно свидетельствует о сердце,
Позволь тебе, - сказал я, - проследить
Свой путь поближе к берегу,
Где я смогу услышать твои песни.
Вспомни, как Прозерпина прошлого
Появлялась в таком месте, когда ее мать
Потеряла ее, и она навсегда стала весной".
Как, указывая вниз и друг другу
ноги, леди изгибается в танце,
И едва ставит одну перед другой,
Так, на алый и шафрановый взгляд
цветов, движением девичьим она склонилась
(Ее скромные веки косо опустились);
И там она исполнила мои желания,
Приближаясь, так что ее сладкие мелодии
Донесли до моего слуха то, что они означали.
Когда она впервые появилась среди травинки, поднимающихся,
Уже намокших, из доброй реки,
Она удостоила меня взглядом."
Кейли.

§ 36. Я привел этот отрывок так подробно, потому что для наших целей он является самым важным не только у Данте, но и во всем круге поэзии. Обратите внимание, эта дама стоит на противоположной стороне маленького ручья, который, как она вскоре объясняет Данте, и есть Лета, обладающая силой вызывать забвение всего зла, и она стоит как раз среди склонившихся травинки на его краю. Сначала видно, как она собирает цветок за цветком, затем "постоянно пропускает множество цветов через свои руки", улыбаясь при этом так лучезарно, что ее первое обращение к Данте состоит в том, чтобы помешать ему удивляться ей, говоря: "Вспомнит ли он

стих девяносто второго псалма, начинающийся. "Восхитительно", он поймет, почему она так счастлива".

И, обращаясь к стиху Псалма, мы находим, что в нем написано: "Ты, Господи, обрадовал меня делами Твоими. Я восторжув в делах рук Твоих"; или теми самыми словами, которыми Данте прочел бы это:

"Quia delectasti me, Domine, in factura tua,
Et in operibus manuum Tuarum exultabo."

§ 37. Теперь у нас ни на мгновение не возникло бы никаких трудностей с пониманием этого, но далее в поэме эту даму зовут Матильдой, и комментаторы не без оснований предполагают, что это великая графиня Матильда одиннадцатого века, известная в равной степени своей неустанной деятельностью, своим блестящим политическим гением, своим совершенным благочестием и глубоким почтением к римскому престолу. Таким образом, эта графиня Матильда является проводником Данте в земном раю, как Беатриче впоследствии - в небесном; каждая из них обладает духовным и символическим характером в своем прославленном состоянии, но сохраняет свою определенную индивидуальность.

Тогда возникает вопрос, каков символический характер графини Матильды как путеводного духа земного рая? Прежде чем Данте вошел в этот рай, он отдыхал на ступеньке выступающей скалы и, наблюдая за звездами, спал и видел сны, и вот что он рассказывает нам об увиденном:

Мне приснилась дама, молодая и прекрасная,
Проходившая мимо на расстоянии вытянутой руки; и, когда она приближалась,
мне показалось, что я вижу, как она то и дело
наклоняется, чтобы сорвать цветы; и при этом она пела:
"Знайте, кто бы ни спросил меня по имени,
Что я - Лия; для моего чела, чтобы сплести
гирлянду, эти прекрасные руки неустанно трудятся;
Чтобы доставить мне удовольствие перед хрустальным зеркалом, здесь
я украшаю себя. Но моя сестра Рейчел, она
проводит весь день перед своим зеркалом,
созерцая все Своими лучистыми глазами, очарованная этим восхитительным занятием не
меньше
, чем я. Ее радость
В созерцании, как моя в труде".

Это видение Рахили и Лии всегда воспринималось с неоспоримой правдивостью как пример активной и Созерцательной жизни и как введение в два раздела рая, в который Данте вот-вот вступит. Поэтому неутомимый дух графини Матильды понимается как олицетворяющий Активную жизнь, которая формирует блаженство Земли; а дух Беатриче - Созерцательную жизнь, которая формирует блаженство Небес. Такое толкование на первый взгляд кажется простым и определенным; но в нем упущен как раз самый важный факт в двух отрывках, которые мы должны объяснить. Обратите внимание: Лия собирает цветы, чтобы украсить себя, и наслаждается Своим Трудом. Рейчел сидит молча, созерцая саму себя, и наслаждается Своим

Образом. Это типы Неославленных Активных и созерцательных сил Человека. Но Беатриче и Матильда - это те же самые силы, Прославленные. И как они прославляются? Лия получала удовольствие от своего собственного труда; но Матильда — "*in operibus manuum Tuarum*" — от Божьего труда: Рахиль - от своего собственного лица; Беатриче - от лица Бога.

§ 38. И вот, когда впоследствии Данте видит Беатриче на ее троне и молит ее, чтобы, когда он сам умрет, она приняла его с добротой, Беатриче лишь на мгновение опускает глаза и отвечает единственной улыбкой, затем "поворачивается к вечному источнику".

Следовательно, очевидно, что Данте проводит различие в обоих случаях не между землей и небом, а между совершенным и несовершенным счастьем, будь то на земле или на небесах. Активная жизнь, целью которой является только служение человеку и, следовательно, сбор цветов вместе с Лией для собственного украшения, действительно счастлива, но не в совершенстве; у нее есть только счастье мечты, принадлежащее по существу мечте о человеческой жизни и уходящее вместе с ней. Но активная жизнь, направленная на все большее и большее раскрытие Божьей работы, совершенно счастлива и является жизнью земного рая, являясь истинным предвкушением небес и начинаясь на земле, как преддверии небес. Так и созерцательная жизнь, связанная с человеческими чувствами, мыслью и красотой - жизнь, воплощенная в земной поэзии и образах благородных земных эмоций, — счастлива, но это счастье мечты; созерцательная жизнь, целью которой является личность Бога и любовь во Христе, имеет счастье вечности. Но поскольку это высшее счастье также начинается здесь, на земле, Беатриче спускается на землю; и когда Данте впервые открывается ей, он видит образ двоякой личности Христа, отраженный в ее глазах; как цветы, которые для средневекового сердца являются главным творением Бога, вечно проходят через руки.

§ 39. Итак, теперь мы видим, что Данте, как великий пророческий выразитель сердца Средневековья, устами духа Матильды провозгласил средневековую веру в то, что вся совершенная активная жизнь была "выражением восторга человека в Божьем труде"; и что вся их политическая и воинственная энергия, в полной мере проявленная в смертной жизни Матильды, была еще низшей и нечистой — энергией мечты, — по сравнению с той, что стояла на противоположном берегу Леты, "выбирая цветок от цветка". И то, какая радость и покой были в этой работе, отмечено тем, что Матильда была человеком, который увлекает Данте через поток Леты, чтобы заставить его забыть все грехи и все печали: обхватив его руками, она погружает его голову в его волны; затем увлекает его, крича ему: "*Обними меня, обними меня*" (тьемми, тьемми), и таким образом представляет его, омытого, свободного от всех болезненных воспоминаний, к ногам духа более небесного созерцания.

§ 40. Я думаю, теперь читатель поймет с достаточной отчетливостью, почему я назвал этот отрывок самым важным для наших нынешних целей во всем круге поэзии. Ибо в нем содержится первое великое признание открытия человеческой расы (я имею в виду как вопрос опыта, а не откровения), что их счастье было не в них самих и что их труд не состоял в том, чтобы иметь своей главной целью служение себе. В нескольких словах оно воплощает запечатывающее различие между греческим и средневековым языками, заключающееся в том, что первый искал цветок и траву для собственного употребления, второй - для прославления Бога; первый, в первую очередь и по принципу, созерцал свою собственную

красоту и работу своего собственного ума, а второй, в первую очередь и по принципу, созерцал красоту Христа и работу ума Христа.

§ 41. Я не буду сейчас развивать эту тему дальше; достаточно того, что мы таким образом добрались до ее корня и получили великое провозглашение центральной средневековой цели, к которой мы можем вернуться для решения всех будущих вопросов. Поэтому я хотел бы только пожелать читателю сравнить "Камни Венеции", том i, глава xx, §§ 15. 16; "Семь светильников архитектуры", глава iv, § 3.; и второй том этого труда, глава II, §§ 9. 10., и гл. III. § 10.; чтобы он мог в этих нескольких местах понаблюдать, как постепенно наши выводы выстраиваются воедино по мере того, как мы способны определять все больше и больше последовательно возникающих перед нами вопросов: и, наконец, сравнить два интересных отрывка из Вордсворта, которые, без всякой памяти о Данте, тем не менее, словно по какому-то особому указанию, точно описывают в вопросах современной жизни успокаивающие или приносящие счастье силы двух активных духов Данте - Лии и Матильды, "Экскурсия", книга v., строки с 608 по 625, и книга vi, строка 102, с 214.

§ 42. Получив, таким образом, от Данте этот великий урок относительно духа, в котором следует понимать средневековый пейзаж, то, что еще мы должны отметить относительно него, как это видно из его поэмы, будет сравнительно простым. И сначала мы должны понаблюдать за тем местом, которое *цвет* занимает в его сознании. Уже было показано в "Камнях Венеции", том ii, глава v. §§ 30-34, что цвет является самым *священным* элементом всех видимых вещей. Следовательно, поскольку средневековый разум рассматривал их в первую очередь из-за их святости, мы должны заранее ожидать, что первое, за что он ухватится, будет цвет; и что мы найдем его выражения и передачу цвета бесконечно более любящими и точными, чем у греков.

§ 43. Соответственно, чувство цвета у греков, по-видимому, было настолько сравнительно смутным и неопределенным, что почти невозможно установить, какую реальную идею они вкладывали в любое слово, намекающее на оттенок: и, прежде всего, цвет, хотя и приятный для их глаз, как и для глаз всех человеческих существ, по-видимому, никогда не производил впечатления на их чувства. В целом им больше всего нравился фиолетовый, но в одном цвете не было ощущения жизнерадостности или приятности, а в другом - мрачности, как это было у средневековья.

Например, когда Ахилл в великом гневе и печали идет жаловаться Фетиде на пренебрежение, нанесенное ему Агамемноном, море кажется ему "винного цвета". Можно было бы подумать, что это означало, что море казалось ему темным и красновато-фиолетовым, как бы сочувствуя его гневу. Но мы обратимся к цитированному выше отрывку Софокла — отрывку, специально предназначенному для выражения мира и отдохновения, — и обнаружим, что птицы поют среди "винного" плюща. Неопределенность представления о самом оттенке и полное отсутствие выразительности в этом слове едва ли могли быть проявлены более отчетливо.

§ 44. Опять же: я сказал, что грекам фиолетовый, как общий источник удовольствия, нравится больше, чем любой другой цвет. Так он и сделал, и так поступают все здоровые люди, у которых есть нюх на цвет и которые непредубеждены по этому поводу; и будут делать до скончания времен, по причине, о которой сейчас будет сказано. Но это инстинктивное предпочтение фиолетового было настолько далеким от того, чтобы вызывать в сознании греков какие-либо неизменно радостные или священные ассоциации с цветом, что Гомер постоянно называет смерть "пурпурной смертью".

§ 45. Опять же: в отрывке из Софокла, о котором так часто говорят, я сказал, что есть некоторые трудности со словом, которое часто переводят как "заросли". Лично я полагаю, что это означает "поляны"; буквально "проходные места" в лесу, то есть места, где деревья естественным образом или насильно разделяются, чтобы образовать какую-нибудь доступную аллею. Софокл говорит нам, что птицы пели в этих "зеленых местах", и мы с благодарностью воспринимаем это выражение, думая, что древнегреческий человек воспринимал и наслаждался, как и мы, сладким падением чрезвычайно *зеленого* света сквозь листья, когда они немного тоньше, чем в сердцевине леса. Но мы обращаемся к трагедии Аякса и сильно сомневаемся в нашем выводе о значении этого слова, когда нам говорят, что тело Аякса будет лежать непогребенным и будет съедено морскими птицами на "зеленом песке". Формация, геологически отмеченная этим названием, определенно не была известна Софоклу; и единственный вывод, к которому, как мне кажется, мы можем прийти при данных обстоятельствах, — предполагая, что Ариэль^[75] авторитет древнего моряка (или, скорее, его слушателя^[76]) что касается цвета уродливого песка, то, чтобы быть окончательным, — это то, что Софокл действительно не отличал зеленый от желтого или коричневого.

§ 46. Теперь, не выходя за пределы земного рая, в котором Данте в последний раз покинул нас, мы сможем сразу сравнить с этой греческой неопределенностью точность средневекового восприятия цвета. Примерно на три полета стрелы дальше в лес мы подходим к высокому дереву, которое сначала бесплодно, но через некоторое время заметно распускается цветами, "цвета меньше, чем у роз, но больше, чем у фиалок".

Конечно, невозможно было бы словами приблизиться к *определению* точного оттенка, который имел в виду Данте, — оттенка яблоневого цвета. Если бы он использовал какую-нибудь простую цветовую фразу, например "бледно-розовый" или "фиолетово-розовый", или любое другое подобное комбинированное выражение, он все равно не смог бы полностью передать тонкость оттенка; возможно, он указал бы на его вид, но не на его нежность; но, взяв розовый лист как тип нежно-красного, а затем ослабив его фиолетово-серым, он приближается, насколько позволяет ему язык, к полной передаче видения, хотя оно, очевидно, ощущается им в своей совершенной невыразимой красоте; и это чувство справедливо, ибо из всех прекрасных вещей, которые украшают весеннюю пору в нашем прекрасном умеренном поясе, я не уверен, но это цветение яблони самое красивое. Во всяком случае, в моем сознании он ассоциируется с четырьмя другими видами цвета, безусловно, главными среди даров северной земли, а именно:

1. Горечавки, растущие близко друг к другу, вперемешку с ландышами, на пастбищах Юры.
2. Альпийские розы, покрытые росой, под низкими лучами утреннего солнца, касающимися верхушек цветов.
3. Колокольчатый вереск в массе, при полном освещении, на закате.
- 4-й. Белый нарцисс (с красной серединкой) в большом количестве на пастбищах Веве, при солнечном свете, после дождя.

И я не знаю, где в группе разместить венки из цветущих яблонь, в садах Веве, где между цветами видна далекая синева Женевского озера.

Грек, однако, посмотрел бы на этот цветок просто глазами фермера из Девоншира, как имеющий отношение к вероятной цене сидра, и назвал бы его красным, лазурным, пурпурным, белым, гиацинтовым или вообще "аглаос", что соответствовало его стихам.

§ 47. Опять же: мы видели, как любил грек создавать свои райские кущи из довольно влажной травы; но в этой любви к траве всегда было затаенное уважение к своим лошадям; и больше всего ему нравились ее глубина и свежесть, а не цвет. Теперь, если мы внимательно вспомним общие выражения о траве, используемые в современной литературе, я думаю, что едва ли не самым распространенным, что приходит нам в голову, будет "эмалированный" дерн или дерновая трава. Эту фразу обычно используют наши псевдопоэты, как и все другие их фразы, не зная, что она означает, потому что до них ее использовали другие писатели, и потому что они не знают, что еще сказать о траве. Если бы мы спросили их, что такое эмаль, они не смогли бы нам ответить; а если бы мы спросили, почему трава похожа на эмаль, они не смогли бы нам ответить. Однако это выражение *имеет* значение и одну особую характеристику средневекового и современного характера.

§ 48. Первый известный мне пример его правильного использования, хотя, весьма вероятно, что оно использовалось таким образом и раньше, находится у Данте. Праведные духи дохристианских эпох предстают перед ним, хотя и в Аду, но в открытом, светящемся и высоком месте, ступающими по "зеленой эмали".

Я совершенно уверен, что Данте использовал эту фразу не так, как мы. Он хорошо знал, что такое эмаль; и его читатели, чтобы досконально понять его, должны помнить, что это такое — стекловидная паста, растворенная в воде, смешанная с окислами металлов для придания ей требуемой непрозрачности и цвета, нанесенная во влажном состоянии на металл, а затем отвержденная огнем, чтобы никогда не изменяться. И Данте, используя эту метафору адской травы, имеет в виду отметить, что она уложена как закаляющее и охлаждающее вещество поверх темной, металлической, мрачной земли; но все же настолько закалена огнем, что это уже не свежая или живая трава, а гладкое, тихое, безжизненное ложе вечной зелени. И мы знаем, насколько *тяжелым* было представление Данте об этом; потому что впоследствии, в том, что, возможно, является самым ужасным эпизодом во всем Аду, когда три фурии поднимаются на вершину горящей башни и, увидев Данте, но не имея возможности добраться до него, дико кричат, призывая Горгону тоже подняться, чтобы они могли превратить его в камень, — слово "камень" для них недостаточно сложно. Камень может рассыпаться после того, как он был создан, или на нем может вырасти что-то живое; нет, это будет не камень; они сделают из него эмаль; из этого ничего не может вырасти; оно мертво навсегда.^[77]

"Venga Medusa, si lo farem di *Smalto*."

§ 49. Теперь, почти у входа в Чистилище, как и там, у входа в Ад, мы находим компанию великих, отдыхающих в травянистом месте. Но представление о траве теперь совсем другое. Теперь используется слово не "эмаль", а "трава", и вместо того, чтобы быть просто зеленой, она покрыта разноцветными цветами. С обычной средневековой точностью Данте настаивает на том, чтобы точно рассказать нам, что это были за цвета и насколько они яркие; что он и делает, называя пигменты, используемые для освещения — "Золото, и чистое серебро, и кошениль, и свинцовые белила, и индийское дерево, безмятежное и прозрачное, и свежий изумруд, только что отломанный, были бы превосходны, как меньшее превосходит большее, среди цветов и травы этого места". Очевидно, что "изумруд" здесь означает изумрудно-зеленый цвет иллюминаторов; ибо свежий изумруд не ярче того, который не является свежим, а Данте был не из тех, кто так разбрасывается своими словами. Заметьте, тогда, что здесь мы имеем представление о росте, жизни и пестроте "зеленой травы" в противоположность смальто Ада;

но цвета пестроты иллюстрируются и определяются ссылкой на настоящие пигменты; и заметьте, поскольку другие цвета довольно яркие, голубой фон (индийское дерево, индиго?) трезвый; прозрачный, но безмятежный; и вскоре входят два ангела, одетые в зеленые одежды, но более бледно-зеленого цвета, чем трава, что Данте отмечает, говоря нам, что это была "зелень только что распутившихся листьев".

§ 50. Во всем этом я хочу, чтобы читатель обратил внимание на две вещи: во-первых, на общую тщательность поэта в определении цвета, различающего его точно так, как это сделал бы художник (в отличие от греческой небрежности по отношению к нему); и, во-вторых, на его отношение к траве из-за ее зелени и пестроты, а не из-за ее глубины и свежести, как сделал бы грек. Эта зелень, или яркость, и пестрота подхвачены более поздними и современными поэтами как вещи, предназначенные главным образом для выражения словом "эмалированный"; и постепенно этот термин используется для обозначения любого вида яркой и взаимозаменяемой окраски; в нем всегда так много уместности, когда он используется в отношении зеленого дерна, что такой дерн действительно, подобно эмали, представляет собой слой яркого цвета на сравнительно темном фоне; и, таким образом, является своего рода природным украшением и работой художника, отличной от рыхлой и крупной растительности. Это слово часто неловко и неверно употребляется более поздними поэтами всех видов роста и окраски; как, например, у Мильтона в "Цветах рая", переливающихся через стену; но, тем не менее, при всей своей пресыщенной бессмыслице оно сохраняет какой-то полуосознанный остаток старого смысла даже до наших дней.

§ 51. Мне кажется, из этих фактов следует сделать несколько важных выводов. Мы видели, что греки восхищались травой из-за ее полезности; средневековые, как и мы, современные люди, - из-за ее цвета и красоты. Но оба останавливаются на нем как на *первом* элементе прекрасного пейзажа; мы видели его использование у Гомера, мы видим также, что Данте считает, что праведные духи язычников находят достаточное утешение в Аду, имея под ногами *даже изображение* зеленой травы; в месте счастливого упокоения в Чистилище нет иного наслаждения, кроме травы и цветов; и, наконец, в земном раю ноги Матильды останавливаются там, где поток Лета впервые пригибает травинки. Подумайте немного о том, какая глубина заложена в этом великом инстинкте человеческой расы. Сорвите одну-единственную травинку и с минуту спокойно изучайте ее узкую полосу зеленого цвета в форме меча. Ничего, как кажется там, примечательного в доброте или красоте. Очень мало силы и очень небольшого роста, и несколько тонких длинных линий, сходящихся в точку, — тоже не идеальную точку, а тупую и незаконченную, ни в коем случае не заслуживающий похвалы или, по-видимому, особо ухоженный образец творчества Природы; созданный, как кажется, только для того, чтобы по нему сегодня топтали, а завтра бросали в печь; и маленький бледный и полый стебель, хилый и вялый, ведущий вниз к тускло-коричневым волокнам корней. И все же подумайте об этом хорошенько и рассудите, есть ли среди всех великолепных цветов, которые сияют в летнем воздухе, и среди всех сильных и благообразных деревьев, приятных для глаз и полезных в пищу, — величественных пальм и сосен, крепких ясеней и дубов, душистых цитронов, отяжелевшей виноградной лозы — что-нибудь, столь глубоко любимое человеком, столь высоко благодетельствованное Богом, как эта узкая точка слабой зелени. Мне кажется, не лишенным особого значения то, что наш Господь, собираясь сотворить чудо, которое из всего, что Он показал, по-видимому, было воспринято толпой как самое впечатляющее, — чудо с хлебами, — повелел людям расположиться группами "на зеленой траве". Он собирался накормить их основными продуктами земли и моря, простейшими образцами пищи человечества. Он дал им

семя травы; Он повелел им сесть на саму траву, которая была таким же великим даром, поскольку была пригодна для их радости и отдыха, как и ее совершенный плод, для их пропитания; таким образом, в этом единственном порядке и действии, при правильном понимании, навсегда указывающем на то, как Создатель доверил комфорт, утешение и пропитание человека самому простому и презируемому из всех лиственных семейств земли. И он хорошо выполняет свою миссию. Подумайте, чем мы просто обязаны луговой траве, покрытию темной земли этой великолепной эмалью, обществу этих мягких, бесчисленных и мирных копий. Поля! Проследите немного за мыслями обо всем, что мы должны распознать в этих словах. Вся весна и лето в них, — прогулки по тихим, благоухающим тропинкам, — отдых в полуденную дневную жару, — радость стад, — сила всей пастушьей жизни и медитации, — жизнь солнечного света в мире, падающего изумрудными полосами и лежащегося мягкими голубыми тенями там, где иначе он упал бы на темную плесень или обжигающую пыль, — пастбища у неспешных ручьев, — мягкие берега и холмики невысоких холмов, — тенистые склоны холмов, над которыми возвышается синяя линия поднявшегося моря, хрустящие лужайки, покрытые ранней росой, или гладкие в вечернем тепле зарешеченного солнечного света, по которым ступают счастливые ноги, и смягчающие их падение звуки любящих голосов: все это суммируется в этих простых словах; и это далеко не все. Мы не можем в полной мере измерить глубину этого небесного дара в нашей собственной стране; хотя все же, по мере того как мы думаем об этом дольше, бесконечность этой луговой сладости, особенной радости Шекспира, открывается нам все больше и больше, но мы обладаем ею лишь частично. Весной отправляйтесь на прогулку по лугам, которые тянутся от берегов швейцарских озер до подножий нижних гор. Там, вперемешку с более высокими горечавками и белыми нарциссами, трава растет густо и привольно; и когда вы идете по извилистым горным тропинкам, под сводчатыми ветвями, покрытыми тусклым цветом, — тропинкам, которые вечно вьются и поднимаются над зелеными берегами и насыпями, спускающимися душистыми волнами, круто спускающимися к голубой воде, усеянными тут и там свежескошенными травами, наполняющими весь воздух более слабой сладостью, — взгляните вверх, на более высокие холмы, где волны вечной зеленитихо накатываются в свои длинные заливы среди деревьев. тени сосен; и мы, возможно, наконец узнаем значение тех тихих слов 147-го псалма: "Он произрастает травой на горах".

§ 52. Есть также несколько уроков, символически связанных с этим предметом, которым мы не должны позволить ускользнуть от нас. Обратите внимание, что особыми свойствами травы, которые специально приспособливают ее для служения человеку, являются ее очевидная *скромность* и *жизнерадостность*. Его смирение в том, что оно, кажется, создано только для низшего служения, предназначено для того, чтобы по нему топтались и им питались. Его жизнерадостность в том, что оно, кажется, ликует при всех видах насилия и страдания. Вы скатываете его, и на следующий день оно становится сильнее; вы скашиваете его, и оно размножает свои побеги, как будто оно благодарно; вы наступаете на него, и от него исходит только более насыщенный аромат. Приходит весна, и она радуется вместе со всей землей, — сияя разнообразным закрытым пламенем цветов, — колышась в мягкой глубине плодотворной силы. Наступает зима, и хотя он не будет насмехаться над своими собратьями-растениями, вырастая тогда, он не будет чахнуть и скорбеть, и становиться бесцветным или безлистным, как они. Она всегда зеленая и становится ярче и веселее только из-за инея.

§ 53. Итак, эти два признака — смирение и радость в испытаниях — являются именно теми, которые наиболее определенно отличают христианский дух от языческого. Какой бы добродетелью ни обладал язычник, она коренилась в гордыне и приносила плоды в печали. Это

началось с возвышения его собственной натуры; закончилось оно лишь в "verde smalto" — безнадежной зелени — Елисейских полей. Но христианская добродетель коренится в самоуничтожении и укрепляется в страданиях радостью надежды. И, помня об этом, любопытно наблюдать, как, по-видимому, совершенно лишено радости греческое сердце, наблюдающее за цветущей травой, и какие странные диссонансы выражений иногда возникают вследствие этого. Одно из них, повторяющееся раз или два у Гомера, всегда причиняло мне боль. Он говорит: "Греческая армия была на полях, густая, как весенние цветы". Может быть, это и так; но весенние цветы - это не тот образ, по которому Данте пронумеровал бы солдат на их боевом пути. Данте не мог думать о цветении травы иначе, как в связи со счастьем. Есть еще более глубокое значение в цитированном некоторое время назад отрывке из Гомера, описывающем Улисса, бросающегося на *тростник* и землю, дающую зерно, на берегу реки, - тростник и кукуруза были для него хороши только для отдыха и пропитания, — если мы сравним его с тем, в котором Данте говорит нам, что ему было приказано спуститься на берег озера, когда он входил в Чистилище, собрать *тростники* опоясаться им, это было для него символом не только отдыха, но и спасения. смирение перед наказанием, поскольку камыш (или тростник) — единственное растение, которое может там расти; "ни одно растение, у которого растут листья или затвердевает кора, не может жить на этом берегу, потому что оно не поддается наказанию его волн". Читателя не может не поразить, какое глубокое и гармоничное значение сквозит во всех этих словах Данте - как каждый их слог, чем глубже мы вникнем в него, становится зародышем дальнейшей мысли! Ибо проследите за этим образом препоясывания тростью в условиях испытания и увидите, к чьим стопам это приведет нас. Как земная трава, о которой думают как о траве, дающей семя, ведет нас к месту, где наш Господь повелел народу садиться группами на зеленую траву; так и водная трава, о которой думают как о том, что она поддерживает себя среди вод скорби, ведет нас к месту, где ее стебель был вложен в руку нашего Господа вместо его скипетра; и в терновом венце и тростниковом жезле была предсказана вечная истина христианских веков — что вся слава должна начаться со страданий, а вся сила - со смирения.

Собирая образы, которые мы нарисовали, и добавляя самый простой из всех, из книги Исайи xl. 6., мы обнаруживаем, что трава и цветы являются прообразами прохождения человеческой жизни, а по своему совершенству — совершенства человеческой жизни; и это двояко; во-первых, благодаря их Благотворности, а затем благодаря их стойкости: - трава земли, дающая семена кукурузы, и по своей красоте под поступью ног и взмахом косы; и трава вод, дающая свою свежесть для нашего здоровья. покой, и в его изгибании перед волной.^[78] Но понимаемое в широком человеческом и Божественном смысле, "*трав*а, приносящая семя" (в отличие от плодового дерева, приносящего плоды) включает третье семейство растений и выполняет третью миссию для человечества. Он включает в себя большое семейство пуха и льна и, таким образом, выполняет *три* функции: дает пищу, одежду и отдых. Проследите за этим исполнением; подумайте об ассоциации льняной одежды и льняной вышивки со священническим служением и убранством скинии; и подумайте о том, что камыш был за все времена первым натуральным ковром, брошенным под ногу человека. Затем обратите внимание на три добродетели, определенно обозначенные тремя семействами растений; не произвольно или причудливо связанные с ними, но во всех трех случаях, отмеченных для нас словами Священного Писания:

первое. Жизнерадостность или радостная безмятежность; в траве для пропитания и красоты. — "Посмотрите на полевые лилии, как они растут; они не трудятся и не прядут".

2-й. Смирение; в траве для отдыха. — "Сломанную трость Он не сломит".

3. Любовь; в траве для одежды (из—за ее быстрого возгорания) - "Дымящийся лен Он не погасит".

И затем, наконец, обратите внимание на подтверждение этих двух последних образов в, я полагаю, самом важном пророчестве, касающемся будущего состояния христианской Церкви, которое встречается в Ветхом Завете, а именно в заключительных главах Книги Пророка Иезекииля. Меры в Храме Божьем должны быть приняты; и поскольку только милосердием и смирением эти меры когда-либо могут быть приняты, у ангела есть "веревка *изльна* в руке его и мерная *трость*". Линейка использовалась для измерения земли, а трость - для измерения размеров зданий; так что здания церкви или ее труды должны измеряться *смирением*, а ее территория или угодья - *любовью*.

Границы Церкви, действительно, в более поздние времена были измерены, к горю всего мира, другой льняной линией, горящей огнем нечестивого рвения, а не христианского милосердия; и, возможно, лучший урок, который мы можем в конце концов извлечь для себя, покидая эти сладкие поля средневекового пейзажа, - это воспоминание о том, что, несмотря на все скованные привычки мышления своего времени, этот великий Данте, этот вдохновенный выразитель того, что лежало глубже всего в сердце ранней Церкви, поместил свой земной рай там, где прекратилось существование. будь то изгородь или разделение, и где трава на земле была склонена в единстве направления только мягкими волнами, которые несли с собой забвение зла.

[71] Особая неприязнь средневековья к *морю*- настолько интересный предмет исследования, что я приберег его для отдельного обсуждения в другой работе, находящейся в стадии подготовки, "Гавани Англии".

[72] Вышла замуж за Филиппа, младшего сына короля Наварры, в 1352 году. Она умерла в 1394 году.

[73] "В три раза длиннее человеческого тела".—Purg. x. 24.

[74] Purg. xii. 102.

[75] "Приди в эти *желтые* пески".

[76]

"И ты длинный, и тощий, и *коричневый*,
Как ребристый морской песок".

[77] Сравните параллельный отрывок, делающий Данте жестким или неизменным в хорошей чистке. viii. 114.

[78] Так же и в Исе. xxxv. 7., таким образом, предсказано преобладание праведности и мира над всем злом:

"В жилище драконов, где каждый ляжет, будет *травя с тростником и камышом*".

ГЛАВА XV.

ИЗ СРЕДНЕВЕКОВОГО ПЕЙЗАЖА: —ВО-ВТОРЫХ, СКАЛЫ.

§ 1. Я закрыл последнюю главу не потому, что наша тема исчерпана, а для того, чтобы дать читателю время перевести дух, и потому, что я предположил, что ему вряд ли захочется внезапно возвращаться от ранее предложенных тем для размышлений к менее содержательным вопросам исследования, связанным со средневековым пейзажем. Эта пауза не была несвоевременной даже в том, что касается порядка расположения наших предметов; ибо до сих пор мы были захвачены главным образом красотой пастбищ и полей и следовали средневековому уму в его любимом отношении к листьям и цветам. Но теперь нам предстоит трудное восхождение на холм; и оставшуюся часть нашего расследования мы должны продолжать, по большей части, на четвереньках, так что с нашей стороны не будет плохо сначала перевести дух.

§ 2. Следует помнить, что в предыдущей главе, § 14, мы предположили вероятность значительных неточностей в средневековом подходе к природе. До сих пор, однако, мы не нашли ни одного; но, напротив, интенсивная точность и привязанность. Причина этого в том, что вся цветочная и лиственная красота могла быть в совершенстве представлена, насколько позволяла ее форма, в скульптуре и декоративной живописи того периода; следовательно, внимание людей было полностью привлечено к этой красоте. Но поскольку горы, облака и крупные элементы природного пейзажа не могли быть точно изображены, мы должны быть готовы обнаружить, что они рассматривались не так тщательно, — действительно, более тщательно, чем у греков, но все же не так, как того заслуживают сами вещи.

§ 3. Кроме того, было замечено, что горы, хотя и относились к ним с благоговением средневековья, также были предметом определенной неприязни и страха. И мы уже видели, что на самом деле место очищения души, хотя и является горой, все же у Данте, когда можно найти на нем что—либо приятное, преобразуется из гористого характера в травянистые углубления или склоны к поросшему камышом берегу; и, в его общем представлении о нем, гораздо больше напоминает замковую насыпь, окруженную террасами - как, например, одна из любимых сцен Тернера, берег под Ричмондским замком (Йоркшир); или, еще больше, один из склонов холма, разделенный террасами, на котором изображен замок. над Рейном, где живописность местности была доведена до формы, наилучшим образом подходящей для выращивания дорогого вина, чем любая другая местность, к которой мы, современные люди, естественно должны были бы применить термин "Гористая". С другой стороны, хотя Ад так же точно измерен и разделен, как и Чистилище, он, тем не менее, рассечен скалистыми пропастями, которые обладают чем—то от истинно горной природы — природы, которую мы, современные жители севера, большинство из нас искали бы с восторгом, но которая, по мнению великого

флорентийца, казалась приспособленной только для наказания заблудших духов, и которая, по мнению почти всех его соотечественников, и по сей день производила бы очень соответствующий эффект; так что их изящный язык, замирающий на северной стороне Альп, с уходящим акцентом провозглашает свое отвращение к духам. твердость и неровности; и звучит в последний раз, когда оно дарует самому благородному ущелью во всем Гризоне, если не во всей альпийской цепи, название "злой тропы" - "la Via Mala".

§ 4. Этот "путь зла", хотя и гораздо глубже и возвышеннее, по общему характеру очень близок к "ямам зла" Данте, точно так же, как берега Ричмонда соответствуют его горе Чистилища; и примечательно, что Тернер был склонен со всей своей силой проиллюстрировать характер обоих; как мне кажется, его ранние мечты о горах были целиком основаны на ласковых берегах йоркширских ручьев, а более смелые мысли о них укоренились в скалистых расщелинах Виа Мала.

§ 5. И не только о Виа Мала: соответствующее дефиле на Сен—Готарде, - настолько ужасное в одной своей части, что оно действительно не может внушить никаких идей, кроме ужаса умам как северного, так и южного склада, и чей дикий мост, перекинутый со скалы на скалу над пропастью, столь же безнадежной и не имеющей выхода, как любая, в которую Данте заглядывал со сводов Малобольджа, был, следовательно, приписан как северянами, так и южанами мастерству великого духа зла, — придал Тернеру элемент его творчества. самые ужасные мысли в маунтин вижн, даже к концу его жизни. Самая благородная табличка из серии Liber Studiorum, [79], выгравированная его собственной рукой, изображает этот мост; последнее путешествие в горы, которое он когда-либо совершал, было вверх по ущелью; а скалистый берег и арка на последнем горном рисунке, который он когда-либо выполнил со своей совершенной силой, являются воспоминаниями о пути, по которому он прошел в юности этим летом. Малоболдж из Сен-Готарда.

§ 6. Поэтому с особым интересом, как относящимся к нашему собственному предмету, мы должны изучить концепцию Данте о скалах восьмого круга. И во-первых, что касается общего тона окраски: из того, что мы видели о любви средневековья к ярким и пестрым краскам, мы могли бы предположить, что главной причиной его неприязни к камням в Италии была их сравнительная бесцветность. Почти без исключения, хребет Апеннин состоит из камня, о котором будет рассказано ниже в главах, посвященных Материалам гор, и одной из особенностей которого, на которую там обратили внимание, является его монотонный оттенок. Наши сланцы и граниты часто очень красивого цвета; но апеннинский известняк такой серый и бесцветный, что я не знаю ни одного горного района, столь унылого, как те, которые сложены из этой породы, когда ее не растирают. Теперь, насколько я могу судить по внутренним свидетельствам в его стихотворении, почти все странствия Данте по горам проходили на этой почве. Он действительно путешествовал один или два раза по Альпам, но, похоже, на него произвела наибольшее впечатление дорога из Гарда в Трент и дорога вдоль Корниша, обе из которых проложены либо по этим известнякам, либо по темномусерпантину, который почти не имеет цвета, пока его не отполируют. Невозможно установить, видел ли он когда-либо скалистые пейзажи такого тонкого цвета, дополненные альпийскими мхами: я не знаю водопада в Форли ("Ад", xvi. 99), но все остальные сцены, на которые он ссылается, находятся среди этих апеннинских известняков; и когда он хочет передать идею огромных размеров горы, он называет Табернич и Пьетра—пана, — одну, очевидно, выбранную только ради последнего

слога в ее названии, чтобы издать звук, подобный треску льда, двумя буквами квент рифмует строфу, а другая - это Апеннины близ Лукки.

§ 7. Следовательно, его представление о цвете горных пород, основанное на этих опытах, представляет собой представление о тусклом или пепельно-сером цвете, более или менее окрашенном коричневой железной охрой, в точности как почти всегда бывает с апеннинскими известняками; серый цвет особенно холодный и неприятный. Когда мы спускаемся с того самого холма, который тянется от Пьетра-пана в сторону Лукки, камни, выложенные на обочине дороги для ее ремонта, пепельно-серого цвета, с вкраплениями марганца и железа в трещинах. Весь Малеболдж сделан из этой скалы, "Весь выкованный из зернистого камня цвета железа".[80]

Возможно, подразумевается, что железный цвет преобладает в ямах Зла; но определенный серый цвет известняка указан выше, река Стикс течет у подножия "злых серых скал"[81] (слово "злонамеренный" также относится к железному Мужскому выступу); и та же беловато-серая идея снова определенно дана в описание одеяния ангела чистилища или покаяния, которое "цвета пепла или сухой вырытой земли". Пепел обязательно означает *древесину*- пепел в сознании итальянца, так что тон получается очень бледным; и не может быть никаких сомнений относительно означаемого оттенка, потому что его постоянно можно увидеть на солнечных склонах итальянских холмов, образующихся в результате выжигания земли, пыльного и безжизненного беловато-серого цвета, крайне болезненного и гнетущего; и я не сомневаюсь, что этот цвет, в высшей степени присущий также известняковым скалам на солнце, является качеством, которое Гомер хотел выразить термином, который он часто применяет к голым скалам и который обычно переводится как "скалистый". или "рокки". Гомер действительно вполне способен говорить о "скалистых породах", точно так же, как он иногда говорит о "влажной воде"; но я думаю, что под этим словом он подразумевает нечто большее: оно звучит так, как будто произошло от другого, означающего "мука", и я почти не сомневаюсь, что оно означает "мучнисто-белый"; греческие известняки по большей части ярче, чем апеннинские.

§ 8. И дело в том, что великим и выдающимся недостатком южного пейзажа по сравнению с северным является этабелизна скал, которая придает далеким горным хребтам, освещенным солнцем, иногда слабое и монотонное свечение, едва выделяющееся на более белых участках неба, а иногда пеструю смесь белого света с синей тенью, разбивающую всю массу холмов и заставляющую их казаться близкими и маленькими; белизна все еще отчетлива на расстоянии двадцати или двадцати пяти миль. Неполноценность и скудость таких эффектов холма по сравнению с массивным пурпуром и синевой наших собственных нагромождений скал и болот или торжественной травянисто-зеленой и сосново-пурпурной окраской Альп всегда поражали меня наиболее болезненно; и они сделали невозможным для любого поэта или художника, обучающегося на юге, с радостью окунуться в горный пейзаж. Представьте себе разницу с Вальтером Скоттом, если бы вместо единственного прекрасного цвета, который, названный сам по себе, был достаточным для описания его холмов, —

"Их южный грабеж возобновится,
Далеко в *синеве* далекого Чевиота", —

пыльная белизна была образом, который впервые ассоциировался с горной грядой, и ему пришлось вместо "голубых" чевиотов сказать "чевиотов цвета ячменной муки".

§ 9. Но хотя это вызвало бы несколько болезненный шок даже у современного человека, это было бы ничто по сравнению с болью, причиняемой отсутствием цвета средневековому человеку. Наши гениальные принципы архитектуры эпохи Возрождения приучили нас думать, что мука и пепельный цвет - самые подходящие цвета из всех; и что самые аристократические гармонии должны быть выведены из серого раствора и кремовой штукатурки. Любой из наших современных архитекторов-классиков с восторгом "облицовал" бы поросший вереском холм римским цементом; а любой итальянский ризничий, если бы не его стоимость, немедленно побелил бы Чевиоты. Но средневековые не пришли к этим абстрактным принципам вкуса. Они больше любили фрески, чем побелку, и в целом считали, что природа была права, раскрасив свои цветы в желтый, розовый и голубой цвета, а не в серый. Соответственно, это отсутствие цвета у скал по сравнению с лугами и деревьями было в их глазах неисправимым недостатком; для них также не имело значения, был ли его заменен нейтральным серым оттенком или пятном железного цвета; ибо оба цвета, серый и коричневый, были для них оттенками страдания, безысходности и умерщвления плоти, поэтому они всегда носили одежду монахов; только слово "коричневый" имело в их цветовом словаре еще более мрачный смысл, чем у нас. Некоторое время я был смущен тем, что Данте использовал это слово по отношению к темному небу и воде. Так, описывая простые сумерки — не сумерки Аида, а обычный ясный вечер — (Инф. ii. 1.), он говорит, что "коричневый" воздух отвлек земных животных от их усталости; волны под лодкой Харона "коричневые" (Инф. iii. 117.); а Лета, которая совершенно прозрачна и в то же время темна, как в забвении, "бруна—бруна", "коричневая, *превосходящая* коричневую". Теперь ясно, что во всех этих случаях никакая *теплота* не должна быть примешана к цвету. Данте никогда не видел ни одного из наших болотных ручьев с пеной цвета портера; и не может быть сомнений, что, называя Лето коричневым, он имеет в виду, что оно было темно-грифельно-серого цвета с переходом в черный; как, например, наши чистые Камберлендские озера, которые, если смотреть прямо вниз, где они глубокие, кажутся чернильными озерами. Я уверен, что он имеет в виду именно этот цвет, потому что ни один чистый ручей или озеро на Континенте никогда не выглядят коричневыми, а только голубыми или зелеными; и Данте, просто убрав приятный цвет, сразу пришел бы к идее серьезного прозрачно-серого. Итак, когда он говорил о сумерках, его восприятие цвета было слишком хорошим, чтобы позволить ему назвать его *коричневым* в нашем смысле. Сумерки не коричневые, а фиолетовые, золотистые или темно-серые; и последнее имел в виду Данте. Далее, я нахожу, что это отрицание цвета всегда является средством, с помощью которого Данте приглушает свои тона. Таким образом, роковая надпись на вратах Гадеса написана "темным цветом", а воздух, который мучает страстных духов, - это "aer nero", *черный* воздух (Inf. ст. 51), названный вскоре после этого (строка 81) злым воздухом, точно так же, как серые скалы называются злыми утесами.

§ 10. Поэтому я не затруднялся выяснить, что Данте имел в виду под этим словом; но я затруднялся объяснить, почему он, как мне казалось, вообще не признавал существования *коричневого* цвета; ибо, если он называл темный нейтральный оттенок "коричневым", оставался вопрос, какой термин он использовал бы для вещей цвета жженой умбры. Но однажды, как раз когда я ломал себе голову над этим, я случайно сидел рядом с одним из наших лучших современных колористов, наблюдая за его работой, когда он сказал, внезапно и совершенно случайно, после того, как мы поговорили о других вещах: "Знаете ли вы, я обнаружил, что в природе нет *коричневого* цвета? То, что мы называем коричневым, всегда является

разновидностью оранжевого или фиолетового. Оно никогда не может быть представлено оттенком умбры, если только не изменено контрастом ".

§ 11. Любопытно, насколько далеко простирается значение этого замечания, насколько изысканно оно иллюстрирует и подтверждает средневековое чувство цвета; — насколько, с другой стороны, глубоко оно проникает в суть старого идолопоклонства сэру Джорджу Бомонту и его коллегам, системы "куда вы кладете свое *коричневое* дерево"; кодекса кремонского скрипичного переднего плана из коричневого лака и асфальта; и всей старой науки о совах, которая, подобно карандашу скорби Юнга,

"В меланхолию погружен, *обрастает* весь".

Нет, я несправедлив к Янгу, связывая его слова со школами асфальта; ибо его восприятие цвета было истинным, как у Данте; и я не сомневаюсь, что он имеет в виду темно-серый, как Байрон пурпурно-серый в той ночной пьесе из "Осады Коринфа", начинающейся

"Сейчас полночь; над *коричневыми*
горами Холодная круглая луна смотрит глубоко вниз";

и, кстати, лучшая картина Байрона "вечерний цвет" еще больше подтверждает оттенки "Сумерек" Данте, — это

"Умирает, как дельфин, когда он, задыхаясь, уносится прочь —
Последний, все еще самый прекрасный; пока он не исчезнет, и все не станет *серым*".

§ 12. Однако пусть читатель не путает использование коричневого цвета как выражения естественного оттенка с его использованием как средства *получения других оттенков*. Коричневый часто является замечательной основой, просто потому, что это единственный оттенок, которого *не* должно быть в готовой картине, и потому, что это лучшая основа для многих серебристо-серых и пурпурных оттенков, совершенно противоположных ему по своей природе. Но есть бесконечная разница между нанесением коричневого грунта как изображения тени - и как основы для света; а также бесконечная разница между использованием коричневых теней, ассоциирующихся с цветным освещением — всегда характерных для ложных школ цвета — и использованием коричневого как теплого нейтрального оттенка для общего изучения. Мне придется продолжить эту тему позже, заметив, что коричневый используется великими колористами в их исследованиях не как цвет, а как наиболее приятное отрицание цвета, обладающее большей прозрачностью, чем черный, и обладающее более приятным солнечным теплом. Поэтому Тернер в своих ранних исследованиях использовал синий для нейтрального оттенка на расстоянии и коричневый для нейтрального оттенка переднего плана; в то время как по мере продвижения в науке о цвете он постепенно вводил вместо коричневого странные пурпурные тона, совершенно ему присущие, основанные, по-видимому, на индийском красном и киновари и переходящие в различные тона красновато-коричневого и оранжевого.^[82] Но, тем временем, мы должны вернуться к Данте и его горам.

§ 13. Таким образом, мы обнаруживаем, что его общий тип цвета камня, будь то бледный или темный, означал бесцветно—серый - самый меланхолический оттенок, который, по его предположению, существовал в Природе (отсюда синоним для него, сохранившийся даже до поздних времен в средневековых наименованиях одежды: "*печальный*") — с некоторыми ржавыми пятнами от железа; или, возможно, "цвет ферриньо" в *Inferno* не включает даже такого большого количества оранжевого, но его следует переводить как "железно-серый".

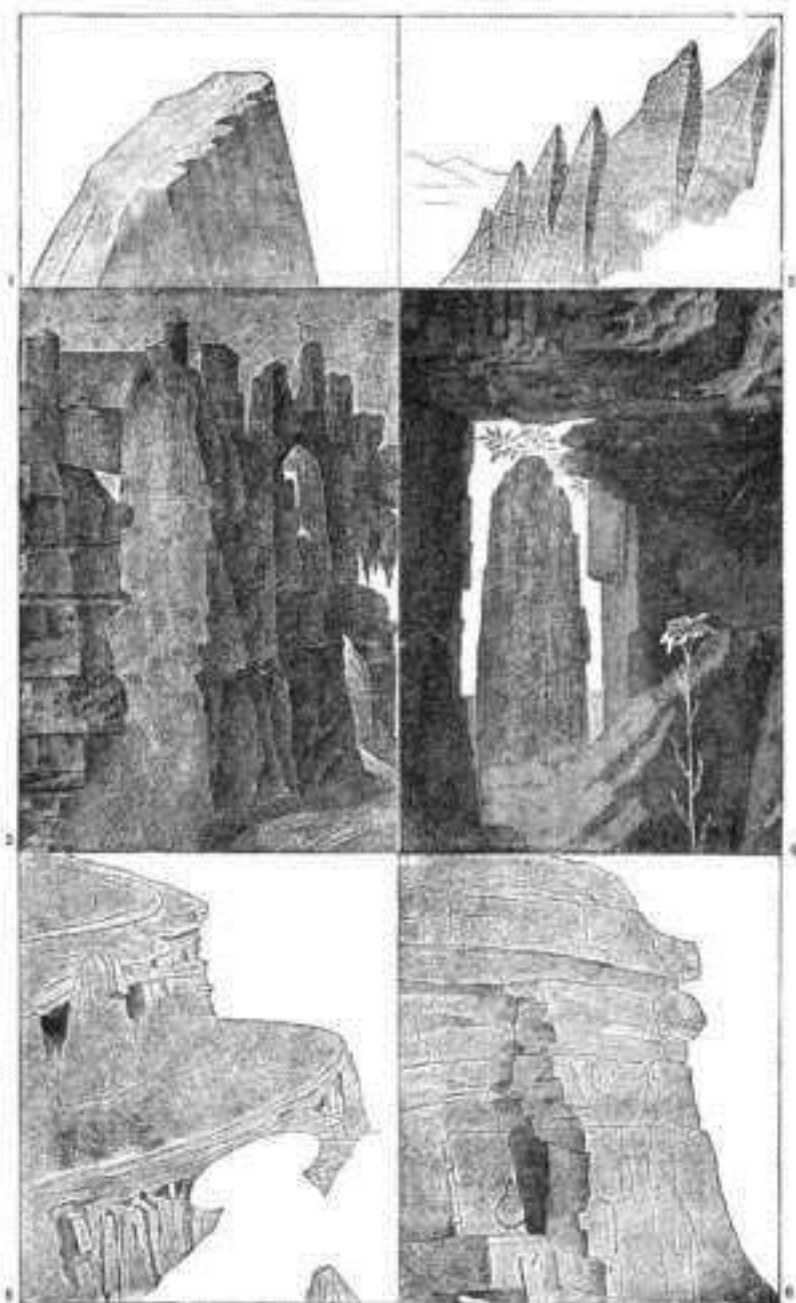
Таково его представление о цвете камней, и теперь мы должны рассмотреть его представление об их субстанции. И я верю, что обнаружится, что характер, на который он обращает внимание в первую очередь, — это *хрупкость*, то есть способность разламываться на куски, в отличие от дерева, которое можно распиливать, но не дробить молотком, и от металла, который прочный и податливый.

Таким образом, на вершине пропасти седьмого круга, предназначенной для "буйных", или душ, творивших зло силой, нам сначала говорят, что край ее был сложен из "больших обломков камней по кругу"; затем, что место было "Альпийским"; и, становясь в связи с этим внимательными, чтобы услышать, на что похоже альпийское место, мы обнаруживаем, что это было "подобно месту за Трентом, где скала, либо из-за землетрясения, либо из-за отсутствия опоры, обрушилась на равнину, так что любому, кто находится наверху, это дает некоторое представление о том, что такое скала". средство спуститься на самое дно". Это не слишком возвышенное или восторженное описание альпийского пейзажа; и его отнюдь не исправляют следующие стихи, в которых нам сообщается, что Данте "начал спускаться из-за этой огромной *разгрузки* камней", и что они часто ходили ходуном под его ногами из-за нового веса. Факт в том, что Данте во многих выражениях на протяжении всей поэмы показывает, что он был исключительно плохим альпинистом; и поскольку он любил сидеть на солнце, любясь своим прекрасным Баптистерием, или с достоинством прогуливаться по ровному тротуару в длинном одеянии, это серьезно сбивает его с пути, когда ему приходится становиться на четвереньки или смотреть под ноги; так что первое сильное впечатление, производимое на него любым альпийским пейзажем, заключается, очевидно, в том, что это плохая ходьба. Когда он напуган и спешит, и ему нужно спускаться с очень крутого места, Вергилию приходится нести его на руках и подбадривать снова и снова, когда им предстоит подниматься по крутому склону - первому восхождению на гору чистилище. Сравнения, с помощью которых он иллюстрирует крутизну этого подъема, взяты с Генуэзской Ривьеры, которую теперь пересекает хорошая транспортная дорога под названием Корниш; но поскольку во времена Данте этой дороги не существовало, а крутые обрывы и мысы тогда, вероятно, пересекались пешеходными дорожками, которые, поскольку они обязательно проходили во многих местах по крошащемуся и скользкому известняку, были, несомненно, не в малой степени опасны, и поскольку они господствовали над морскими заливами внизу и были открыты полному сиянию юго-восточного солнца, они были очень опасны. в точности соответствуя расположению тропы, по которой он поднимается над морем чистилища, изображение не могло быть взято из лучшего источника для полной передачи его идеи читателю; и, кстати, нет причин дискредитировать в *этом* месте его способность к восхождению; ибо со своей обычной точностью он указал для нас угол наклона тропы, сказав, что он был значительно больше сорока пяти. Непрерывный горный склон в сорок пять градусов уже довольно небезопасен ни для подъема, ни для спуска, за исключением зигзагообразных путей; а на больший склон, чем этот, можно подняться не напрямую, а с помощью расщелин или зазубрин в скале и, кроме того, больших физических нагрузок.

§ 14. Однако на протяжении всех этих отрывков мысли Данте явно сосредоточены на вопросе простой доступности или недостижимости. Он не проявляет ни малейшего интереса к скалам, кроме как как к предметам, которые нужно покорить; и его описание их внешнего вида крайне скудно, не используя никаких других эпитетов, кроме "эрто" (крутой или отвесный), Inf. xix. 131., Purg. iii. 48. и с.; "sconcio" (чудовищный), Inf. xix. 131.; "stagliata" (разрезанный), Inf. xvii. 134.; "maligno" (злокачественный), Inf. vii. 108; "duro" (твердый), xx. 25.; с "большим" и "сломанным" (rotto) в разных местах. Ни на мгновение ему не приходит в голову мысль о округлости, массивности или приятной форме любого рода; и различные названия, которые даны скалам в разных местах, по—видимому, просто относятся к различиям в размерах: так, "рокко" - это часть "сколио", см. xx. 25. и xxvi. 27.; "скеджио" (xxi. 69. и xxvi. 17.) — это еще меньший фрагмент; "петроне" или "сассо" - это большой камень или валун (Purg. iv. 101 . 104.), и "пьетра", менее каменный, - оба этих последних термина, особенно "сассо", употребляются для обозначения любого большого горного массива, как в Purg. xxi. 106.; и неопределенность самого слова "монте", подобно расплывчатому французскому "montagne", применимому либо к холму на почтовой дороге, требующей волокуши, - либо к Монблану, отмечает особую беспечность обоих народов во времена формирования их языков в отношении возвышенности более высоких холмов; так что эффект, производимый на английский слух словом "гора", всегда обозначающим массу определенного большого размера, не может быть передан ни по-французски, ни по-итальянски.

§ 15. Во всех этих способах рассмотрения камней мы находим (камни сами по себе, как мы сейчас увидим, ни в коем случае не являются чудовищными или устрашающими предметами) именно ту неточность средневекового ума, которую мы были вынуждены ожидать, в его отношении к вещам, противоречащему духу того симметричного и совершенного человечества, которое сформировало свой идеал; и очень любопытно наблюдать, насколько близко в терминах, которые он использует, и чувствах, которые они обозначают, Данте здесь соглашается с Гомером. Ибо слово *stagliata* (срезанный) очень близко соответствует любимому термину Гомера, относящемуся к скалам, "изваянным", который он использовал также для обозначения бортов кораблей; а фрески и иллюминации средневековья позволяют нам точно установить, какова была эта идея "срезанного" камня.

§ 16. На листе 10. Я собрал несколько примеров, которые дадут читателю достаточные знания о средневековом наскальном рисунке, выполненном людьми, чьи имена известны. В основном они взяты с гравюр, с которыми читатель в своей власти сравнить их,^[83] и, следовательно, если к оригинальным картинам допущена какая-либо несправедливость, то вина не моя; но общее впечатление передано довольно точно, и не стоило бы, когда в работе так мало первоначального замысла, терять время на обеспечение точности из факсимиле. Некоторые скалы могут быть здесь выше или шире, чем на оригинальных картинах; но характер работы полностью сохранен, и это все, что нас сейчас интересует.



10. Геология средневековья.

Инжир. 1. и 5. принадлежат Гирландахо; 2. Филиппо Песеллино; 4. Леонардо да Винчи; и 6. Андреа дель Кастаньо. Все это действительно мастера гораздо более позднего периода, чем Данте, но система наскальных рисунков остается совершенно неизменной со времен Джотто до Гирландаджо; затем она изменяется только введением наслоения, указывающего на более пристальное наблюдение за природой, и так остается до времен Тициана. Рис. 1. в точности отражает одну из скал Джотто, хотя на самом деле принадлежит Гирландахо; и рис. 2. выполнен гораздо менее искусно, чем обычная работа Джотто. Обе эти цифры точно указывают на то, что Гомер и Данте имели в виду под "ограниченными" камнями. Они наблюдали вогнутую гладкость некоторых разломов скал как в высшей степени отличительную черту скалы от земли и использовали термин "вырезанный" или "скульптурный", чтобы отличить гладкую поверхность

от узловатой или песчаной, не наблюдая ничего более соответствующего ее реальным контурам, чем изображено на фиг. 1. и 2., которые выглядят так, как будто их вырезали теслом. Лоренцо Гиберти сохраняет тот же типаж даже в своих лучших работах.

Рис. 3. с интересной рукописи шестнадцатого века в Британском музее (Коттон, Август, А. 5.) характерен для работ лучших поздних иллюстраторов; а рис. 5. из Гирландахо прекрасно иллюстрирует идею Данте о террасах на горе чистилище. Это дорога, по которой спускаются Волхвы на его картине своего Поклонения во Флорентийской академии. О других примерах я расскажу подробнее в главе о Пропастях; пока же нам придется вернуться к пейзажу поэмы.

§ 17. Какой бы неточной ни была эта концепция камня, она, по-видимому, была единственной, которая в средневековом искусстве имела место как изображение горного пейзажа. Для Данте горы непостижимы иначе, как огромные обломки камней или утесы; все их широкие контуры и неровности, кажется, ускользнули от его взгляда. Действительно, со своим обычным оттенком символического значения он описывает огромные разбитые камни и падение разрушенной горы как вход в круг, предназначенный для наказания буйных; это означает, что буйные и жестокосердные, несмотря на всю их железную жестокосердность, не обладают истинной силой, но либо из-за землетрясения, либо из-за отсутствия поддержки, в конце концов превращаются в безлюдные руины, обнаженные, расшатанные и трясущиеся под ногами. Но ни в одной части стихотворения мы не находим намека на горы в каком-либо ином свете, кроме сурового; ни малейшего свидетельства того, что Данте любил смотреть на них. С этого холма Сан-Миниато, ступени которого он так хорошо знал, взору открывается вид на дальнюю оконечность Валь д'Арно, на всю пурпурную гряду гор Каррара, остроконечных и могучих, всегда видимых в безмолвных очертаниях на фоне закатного солнца, - главные формы, которые правят пейзажем с наступлением сумерек. Это видение, по-видимому, совершенно не тронуло Данте, и, если бы не упоминание Луканом Арунов на Луне, он, по-видимому, не говорил бы о холмах Каррары на протяжении всего своего стихотворения: когда он упоминает их, он говорит об их белом мраморе и их господстве над звездами и морем, но, очевидно, не имеет никакого отношения к самим холмам. Во всем стихотворении нет ни единой фразы или слога, которые указывали бы на такое отношение. Уголино во сне казалось, что он находится в горах, "из-за которых жители Пизы не могут видеть Лукку"; и невозможно смотреть из Пизы на этот покрытый сединой склон, не вспоминая благоговейный трепет, который вызывает этот проход; тем не менее, он помнил эти холмы только как охотничьи уголья. Адам из Брешии, мучимый вечной жаждой, вспоминает холмы Ромены, но только ради их сладких вод:

"Ручейки, которые сверкают на травянистых склонах
Казентино, делая свежими и мягкими
берега, по которым они стекают к ручью Арно,
всегда остаются в поле моего зрения".

И всякий раз, когда о холмах говорят как о оказывающих какое-либо влияние на характер, отвращение к ним все еще проявляется; они всегда являются причинами грубости или жестокости:

Но этот неблагодарный и злобный народ,
Который в старые времена спустился с Фесоле,
Да, и до сих пор работает своим грубым горным кремнем,
За твои добрые дела проявит к тебе враждебность.
Берегись, очисти себя от их путей".

Итак, еще раз —

"Как человек, *выросший* в горах,
Суровый и нелепый, если ему удастся проникнуть за стены какого-нибудь города,
Окружающие смотрят на него разинув рты".

§ 18. Наконец, хотя горы Каррара названы так, что господствуют над звездами и морем, *Альпы* упоминаются особо только в плохую погоду или при снегопаде. На песке круга богохульников—

"Падали, медленно унося вниз
расширенные хлопья огня, как хлопья снега
На альпийской вершине, когда ветер стихает".

Итак, падуанцам приходится защищать свой город и замки от наводнения,

"Прежде чем почувствуешь душевное тепло,
На макушке Кьярантаны".

Облака гнева в Чистилище могут быть понятны только тому читателю, который

"На альпийской высоте, затянутой облаками,
Сквозь которые ты видел не лучше, чем крот
сквозь непрозрачную оболочку".

И, приближаясь ко второму ответвлению Леты, семь дам останавливаются, —

"Приближаюсь к краю
тусклого хрипа обиды, который часто можно увидеть
Под зелеными листьями и мрачными ветвями,
Покрывающими унылый альпийский утес".

§ 19. Поистине, несправедливо по отношению к Данте, что, когда он собирается использовать снег для создания прекрасного образа и говорить о том, что он тает под небесным солнцем, он должен поместить его на Апеннинах, а не в Альпах:

"Как снег, который лежит
Среди живых стропил на задворках
Италии, застывший, когда его занесло высоко

И плотно уложило грубыми славянскими порывами,
Дышит только земля, на которую не падает тень,
И, тотчас же растаяв, он уносится прочь,
Подобно свече, омытой огнем; таким был я,
Без вдоха или слезы, поглощенный сердцем".

Читатель будет благодарен мне за напоминание ему, хотя и не в надлежащем порядке, об изысканном отрывке Скотта, который мы должны сравнить со следующим:

"Как снег на груди горы
Сползает со скалы, которая дала ей покой,
Милая Эллен покинула свое пристанище
И легла у ног монарха".

Изучите контекст этого последнего отрывка, и его красота окажется выше всяких похвал; но обратите внимание на любовь северян к скалам в самых первых словах, которые я должен процитировать у Скотта: "Скалы, которые дали им покой". Данте и подумать не мог, что его "обтесанные скалы" дают покой даже снегу. Он должен положить его на сосновые ветви, если хочет, чтобы ему было спокойно.

§ 20. В дантовском пейзаже есть еще только один момент, на который следует обратить внимание, а именно, чувство, испытываемое поэтом по отношению к небу. И любовь к горам настолько тесно связана с любовью к облакам, возвышенность того и другого во многом зависит от их ассоциации, что, найдя Данте независимо от гор Каррара, какими они видны из Сан-Миниато, мы вполне можем ожидать, что найдем его в равной степени независимо от облаков, в которых за ними скрывалось солнце. Соответственно, мы обнаруживаем, что его единственное удовольствие от неба зависит от его "белой ясности" — превращения в "бьянку аспетту ди челестро", которая так характерна для погожих дней в Италии. Его изделия из чистого бледного света всегда изысканны. На рассвете на горе чистилище он сначала видит "тремола делла марина" — дрожь моря; затем оно становится алым; и, наконец, ближе к восходу солнца, оранжевым. Это именно те изменения, которые происходят на спокойном и совершенном рассвете. Пейзаж Рая начинается с того, что "День прибавляется ко дню", солнечный свет настолько заливают небеса, что "никогда ни дождь, ни река не делали озеро таким широким"; и повсюду в Раю вся красота зависит от сфер света, или звезд, но никогда от облаков. Но яма Ада на первый взгляд темная, глубокая и настолько *облачная*, что на ее дне ничего не было видно. Когда Данте и Вергилий достигают болота, в которое навсегда погружены души тех, кто в своей жизни был зол и печален, они находят его покрытым густым туманом; и осужденные души говорят им:

"Когда-то нам было грустно,
В сладком воздухе, наполненном солнцем.
Теперь, в этих мрачных поселениях, нам грустно".

Даже ангела, пересекающего болото, чтобы помочь им, раздражает этот горький болотный дым, "фуммо ачербо", и он постоянно отмахивается от него рукой перед своим лицом.

Гнев на горе чистилище точно так же изображается альпийскими облаками из-за его слепоты и дикости. Когда они выходят из тумана, они видят белый свет, излучаемый сквозь его исчезающие складки; и, кроме этого назначенного облака, никто другой не может коснуться горы очищения.

"Никакой бури, ливня, града или снега,
иней или росной влажности, более высоких падений,
Чем эта короткая лестница из трех ступеней. Никогда не видно ни густых облаков,
Ни несущегося столба, Ни быстрого взгляда
, ни проблесков таумантийской радужки".

Остановимся ненадолго на этой сильной любви Данте к свету, — Беатриче наконец научила его смотреть на само солнце, как орел, — и попытаемся проникнуться его столь же сильной ненавистью ко всякому туману, облачному покрову или тусклому дождю; а затем подумаем, с каким настроением он взирал бы на пейзаж Копли Филдинга или провел день в Горах. Фактически, Он не назначил душам ненасытных никакого другого наказания в Аду, кроме вечной высокогорной погоды:

"Ливни,
непрекращающиеся, проклятые, тяжелые и холодные, неизменные
навсегда, как по виду, так и по степени, —
Крупный град, обесцвеченная вода, мокрый снег,
Сквозь тусклый полуночный воздух лились по всей округе".

§ 21. Однако в своей непреодолимой неприязни к облакам Данте несколько выходит за рамки общего настроения своего времени. Ибо, хотя любили только спокойное небо, а бури и дождя боялись все люди, все же все ранние художники с большой любовью относились к белым горизонтальным облакам безмятежного лета и рассматривали их как одно из сопутствующих проявлений духовной силы; иногда, по теологическим причинам, которые нам вскоре придется изучить, они воспринимались, даже без каких-либо других знамений, как прообразы благословения или Божественного принятия: и почти в каждом изображении небесного рая ранние художники используют эти ровные облака как его пол или как престолы его ангелов; тогда как Данте неуклонно сохраняет, через круговые изображения небесного рая. после круга он размышляет о безоблачности и завершает свою картину небес, как он начал ее на горе чистилище, изображением утра без теней:

"Я поднял глаза, и, как утром видно, что
восточная четверть горизонта становится ярче,
Так же и тихоокеанский Орифламб,
Сиявший в самой середине и повсюду,
с одинаковой постепенностью бледнел своим пламенем".

Но лучше всего рассматривать это чувство Данте как окончательное и наиболее интенсивное выражение любви к свету, цвету и четкости, которые, как мы видели выше, отличали средневековые от грека, с одной стороны, и, как мы сейчас увидим, отличали его от

современника, с другой. Ибо очевидно, что именно в той степени, в какой грек был склонен к земледелию, в этой степени вид облаков стал бы для него более приемлемым, чем для средневекового рыцаря, который ожидал только погожих вечеров, когда он мог бы собирать цветы в своем саду, и никоим образом не разделял и не представлял себе прежних тревог своего садовника. Таким образом, когда мы находим Улисса утешенным рассказом об Итаке, когда ему говорят, что там было "много дождей", и девушек Колоноса, хвастающихся своей страной по той же причине, мы можем быть уверены, что они относились с некоторым уважением к облакам; и соответственно, за исключением Аристофана, о котором чуть позже, все греческие поэты с любовью отзываются об облаках и считают их подходящими местами упокоения богов; включая в свое представление об облаках не только тонкую прозрачную перистую завесу, но и перекатывающуюся и изменяющуюся в объеме грозовую тучу; и даже не только их, но и все остальные греческие поэты. пыльное вихревое облако над землей, как в той благородной главе Геродота, которая повествует нам о облаке, полном мистических голосов, которое поднялось из пыли Элевсина и опустилось на Саламин. К облакам и дождю, конечно, относились с одинаковой благодарностью восточные и южные народы — евреи и египтяне; и только у жителей северного средневековья, у которых хорошая погода редко затягивалась настолько, чтобы вызвать мучительную засуху или опасный голод, и над которыми тучи сгущались холодно и яростно, когда они появлялись, любовь к безмятежному свету приобретала свой интенсивный характер, а страх перед бурей - самый мрачный; так что сила облаков, которая греку предсказала его победу при Саламине, и с которой он сражался в союзе, бок о бок с другими людьми, приобрела столь мрачный характер. их молнии, сверкающие под гребнем Парнаса, в самом сердце Средневековья казались подвластными только духу зла. Я приберег для нашего последнего примера с пейзажем Данте отрывок, в котором выражено это убеждение; отрывок, не менее примечательный своим точным описанием того, чего боялся и не любил писатель, чем невыразимой нежностью, в которой Данте всегда возвышается над всеми другими поэтами, как в мягкости роза над всеми другими цветами. Это дух Буонконтэ да Монтефельтро говорит:

Тогда сказал другой: "О, да исполнится твое желание,
Которое приведет тебя на гору,
Поскольку ты милостиво окажешь помощь моему!
Монтефельтро I; Буонконтэ I:

Джованна, и никто другой, заботились обо мне;

Скорбя вместе с ними, я ухожу. "Я так:

С поля Кампальдино какая сила или случай
увели тебя, что никто не знал о твоей могиле?"

"О! - ответил он. - У подножия Казентино

течет ручей по имени Арчиано, берущий начало

На Апеннинах, над троном отшельника.

И вот там, где его название отменено, появился я,

Пронзенный в горло, убегаящий пешком,

И окровавляющий равнину. Тут зрение и речь

подвели меня; и, произнеся имя Марии,

я пал, и моя плоть осталась безжизненной.

...

Та злая воля, которая в его интеллекте

все еще следует за злом, пришла;
... долину, вскоре,
На исходе дня, он накрыл облаками.
От Пратоманьо до горного хребта,
И простиралось небо над ним; так что воздух,
Пропитанный влагой, превращался в воду. Пролился дождь;
И во рвы сошло все, чего не было в
земле; и так, как это обычно бывает с самыми мощными потоками.
К великой реке,
Устремившейся с таким стремительным размахом, что ничто не останавливало ее течения. Мое
окоченевшее тело,
Приложенное к его губам, Арчиано нашел,
И швырнул его в Арно; с моей груди
Сорвался крест, который я сам себе сделал,
превозмогая боль. Он швырнул меня дальше,
Вдоль берегов и дна своего русла;
Затем завернул в свои грязные трофеи, окружавшие его".

Обратите внимание, Буонконте, умирая, скрещивает руки на груди, прижимая их друг к другу, отчасти от боли, отчасти в молитве. Таким образом, его тело лежит на берегу реки, как на могильном памятнике, руки сложены крест-накрест. Ярость реки, под влиянием злого демона, *срывает этот крест*, отбрасывая тело навзничь и перекатывая его снова и снова по берегу и дну. Ничто не может более верно передать действие яростного потока, чем эти строки. И насколько все это пустынно! Одинокий полет, ужасная рана, "пронзенная в горле", смерть без помощи и жалости, только имя Марии на губах и крест, сложенный над сердцем. Затем ярость демона и река, — безымянная могила, — и, наконец, даже та, кому больше всего доверяли, забывает о нем, —

-Джованна, больше никому нет до меня дела.

Я уверен, что во всем диапазоне поэзии нет ничего подобного; слабый и резкий отзвук этого присутствует только в одной шотландской балладе "The Twa Corbies".

Итак, на этом, я думаю, мы можем завершить наше исследование природы средневекового пейзажа; не так уж много деталей еще требует проработки; но их лучше всего будет рассмотреть, вернувшись к ним для сравнения с аналогичными деталями современного пейзажа — наша основная цель, достижение управляющих тонов и характера концепции, теперь, я полагаю, в достаточной степени достигнута. И я думаю, что нашу тему лучше всего продолжить, сразу обратившись от средневековья к совершенно современному пейзажу; ибо, хотя мне есть что сказать о переходном состоянии ума, проявленном в шестомXVI—XVII веках, я полагаю, что переходы могут быть легче объяснены после того, как мы ясно увидим крайности; и что, овладев в совершенстве и по отдельности тремя великими фазами искусства — греческой, средневековой и современной, - мы сможем проследить, с наименьшей вероятностью ошибки, те любопытные колебания, которые привели нас к современному настроению, тщетно пытаюсь понять, что такое искусство. пытаюсь реанимировать греческий. Поэтому я предлагаю в

следующей главе исследовать дух современного пейзажа, как он проявляется в целом в современной живописи и особенно в поэзии Скотта.

[79] Это неопубликованная пластинка. Я знаю только два ее оттиска.

[80] (Кейли.) "Tutto di pietra, e di color ferrigno"—Inf. xviii. 2.

[81] "Малинь пиаж гриж".—Inf. vii. 108.

[82] Именно в этих тонких пурпурных тонах выполнены даже более сложные фрагменты ранних рисунков; как, например, Горные ручьи, о которых говорилось в прерафаэлитизме. Кроме того, Тернер мог, сопротивляясь, получить из коричневого тот цвет, который ему нравился. Я видел случаи, когда он изображал чистейший *розовый* свет.

[83] Ссылки приведены в Приложении I.

ГЛАВА XVI.

СОВРЕМЕННЫЙ ПЕЙЗАЖ.

§ 1. Поэтому мы как можно смелее и быстрее переводим взгляд с этих безмятежных полей и небес средневекового искусства на наиболее характерные образцы современного пейзажа. И, я полагаю, первое, что бросится нам в глаза, или что должно нас поразить, - это *ихоблачность*.

Лишившись совершенного света и неподвижного воздуха, мы внезапно оказываемся под хмурым небом, навстречу пронизывающему ветру; и, когда непостоянные солнечные лучи бьют нам в лицо, или насквозь промокшие под проливным дождем, мы вынуждены следить за сменой теней на траве или наблюдать за разрывами сумерек сквозь сердитые облака. И мы обнаруживаем, что в то время как все удовольствие средневековья заключалось в *стабильности, определенности и яркости*, от нас ожидают, что мы будем радоваться темноте и торжествовать в изменчивости; закладывать основу счастья в вещах, которые мгновенно меняются или исчезают; и ожидать максимального удовлетворения и наставления от того, что невозможно остановить и трудно понять.

§ 2. Однако, наряду с этим всеобщим восхищением ветерком и темнотой, мы обнаруживаем большое внимание к реальной форме облаков и тщательному изображению эффектов тумана, так что внешний вид объектов, видимых сквозь него, становится у нас предметом науки, и точное изображение этого внешнего вида приобретает первостепенное значение под названием воздушной перспективы. Аспекты заката и восхода солнца со всеми сопутствующими им явлениями облачности и тумана тщательно очерчены; и в обычном дневном пейзаже небо считается настолько важным, что основная масса листвы или весь передний план без колебаний отбрасываются в тень только для того, чтобы подчеркнуть форму

белого облака. Так что, если бы для современного ландшафтного искусства требовалось общее и характерное название, нельзя было бы придумать ничего лучшего, чем "служба облакам".

§ 3. И это название, к сожалению, было бы характерно для нашего искусства во многих отношениях. В предыдущей главе я сказал, что все греки доброжелательно отзывались об облаках, за исключением Аристофана; и он, к сожалению (поскольку его отчет столь неблагоприятен), единственный грек, который внимательно их изучал. Сначала он говорит нам, что они "великие богини для праздных людей"; затем, что они "повелительницы споров, логики, чудовищ и шумной болтовни"; заявляет, что тот, кто верит в их божественность, должен сначала разувериться в Юпитере и передать верховную власть руки неизвестного бога "Вихря"; и, наконец, он демонстрирует их влияние на разум одного из их учеников в его внезапном желании "остроумно высказаться о дыме".

Боюсь, есть бесконечная правда в этом аристофаническом суждении применительно к нашему современному поклонению облакам. Несомненно, большая часть любви к тайне в наших романах, нашей поэзии, нашем искусстве и, прежде всего, в нашей метафизике должна подпадать под определение, так давно данное великим греком: "остроумно говоря о дыме". И большая часть инстинкта, который, частично разившись в живописи, теперь можно увидеть во всех способах напряжения ума, — легко поощряемое сомнение, легко возбуждаемое любопытство, привычное волнение и восторг от перемен и чудесного, в противоположность старой спокойной безмятежности общественных обычаев и религиозной веры, — снова глубоко выражена в этих нескольких словах: "низложение Юпитера", "коронация вихря".

§ 4. Не только о вихре, но и о тьме или невежестве в отношении всех устойчивых фактов. Это затемнение переднего плана, подчеркивающее белое облако, является, с одной стороны, разновидностью подчинения всех простых и позитивных фактов тому, что является неопределенным и непонятным. И по мере дальнейшего изучения этого вопроса нас поразит еще одно большое различие между старым и современным пейзажем, а именно то, что в старину никто никогда не думал рисовать что-либо, кроме как так хорошо, *как он мог*. Это могло быть не *хорошо*, как мы видели на примере камней; но это было настолько хорошо, насколько он *мог*, и всегда отчетливо. Лист, или камень, или животное, или человек - все это было одинаково тщательно и четко нарисовано, и были показаны его основные характеры. Если это был дуб, то были нарисованы желуди; если кремневый камешек, то были нарисованы его жилы; если морской рукав, то были нарисованы его рыбы; если группа фигур, то были нарисованы их лица и платья — до самой последней тонкости выражения и конца нити, которую можно было протянуть в пространство, далеко или близко. Но теперь вся наша изобретательность направлена "на дым". По-настоящему нарисовано только это; все остальное расплывчато, слабо, несовершенно; получается с минимальными усилиями, насколько это возможно. Вы рассматриваете свой ближайший передний план и не находите листьев; свой самый большой дуб и не находите желудей; свою человеческую фигуру и находите пятно красной краски вместо лица; и во всем этом снова и снова сбываются слова Аристофана, и облака кажутся "великими богинями для праздных людей".

§ 5. Следующее, что нас поразит после этой любви к облакам, - это любовь к свободе. В то время как средневековые всегда запирались в замках и за рвами, аккуратно рисовало кирпичную кладку и чопорные клумбы с цветами, наши художники наслаждаются видом открытых полей и

вересковых пустошей; ненавидят все живые изгороди и рвы; никогда не рисуют ничего, кроме свободно растущих деревьев и рек, текущих "по своей воле"; избегают формальности вплоть до мельчайших деталей; ломают и смещают кирпичную кладку, которую средневековые тщательно зацементировали бы; оставляют не подстриженными заросли, которые он бы аккуратно подстриг; и, доведя любовь к свободе до распушенности, а любовь к дикости - до разорения, получите, наконец, удовольствие от каждого аспекта старости и запустения, которые освобождают объекты природы от власти людей; — на стене замка заменили гобелен плющом и распространили по саду ежевику вместо розы.

§ 6. С этой любовью к свободе связано особое проявление любви к горам, и мы видим, как наши художники путешествуют по самым диким местам земного шара, чтобы получить сюжеты со скалистым передним планом и пурпурными долинами. Некоторые из них довольствуются поллардами и равнинной местностью; но это всегда люди третьеразрядного склада; и ведущие мастера, хотя и не отвергают красоту низменностей, оставляют свои высочайшие способности для рисования альпийских вершин или итальянских мысов. И в высшей степени примечательно также, что это удовольствие в горах никогда не смешивается со страхом и не смягчается духом медитации, как в средневековье; но оно всегда свободное и бесстрашное, ярко возбуждающее и совершенно не отражающее; так что художник чувствует, что его горный передний план может быть более последовательно оживлен спортсменом, чем отшельником; и наше современное общество в целом отправляется в горы не поститься, а пировать, и оставляет их ледники покрытыми куриными костями и яичной скорлупой.

§ 7. С этим отсутствием какого-либо чувства торжественности в горном пейзаже связано общее ненормативное отношение ко всей остальной природе; иными словами, полное отсутствие веры в присутствие в ней какого-либо божества. Принимая во внимание, что средневековые рисовали облако только с целью поместить в нем ангела; и грек никогда не входил в лес, не ожидая встретить в нем бога; мы должны считать появление ангела в облаке совершенно неестественным и должны быть серьезно удивлены, встретив бога где бы то ни было. Наши главные представления о лесе связаны с браконьерством. Мы не верим, что облака содержат больше нескольких дюймов дождя или града, а от наших прудов и канав не ожидаем ничего более божественного, чем утки и кресс-салаты.

§ 8. Наконец, с этим ненормативным характером связана сильная тенденция отрицать священный элемент цвета и хвастаться чернотой. Ибо, хотя иногда он бывает ярким или буйным, современный цвет в целом чрезвычайно мрачен, постоянно тяготея к серому или коричневому, и многие из наших лучших художников постоянно фальсифицируют его, открыто гордясь тем, что они называют целомудренными или приглушенными тонами; так что, в то время как средневековые рисуют свое небо ярко-голубым, а передний план - ярко-зеленым, золотят башни своих замков и одевают свои фигуры в пурпур и белый, мы рисуем наше небо серым, передний план - черным, а листву - коричневой и думаем, что достаточно приносим в жертву солнцу, допуская то, что оно окрашено в белый цвет. опасная яркость алого плаща или синей куртки.

§ 9. Я полагаю, что это основные моменты, которые сразу же бросились бы нам в глаза, если бы мы внезапно оказались на выставке современных пейзажей из зала, заполненного средневековыми работами. Очевидно, что в этом изменении есть и зло, и добро; но сколько зла или сколько добра, мы можем оценить, только рассмотрев, как и в предыдущих разделах нашего исследования, каковы действительные корни привычек ума, которые их вызвали.

Отличительные черты современного мышления:

И, во-первых, очевидно, что название "Темные века", данное средневековью, применительно к искусству совершенно неприменимо. Напротив, это были светлые века; наши - темные. Я имею в виду не метафизически, а буквально. То был золотой век, а наш - век умбры.

1. Уныние, возникающее из-за неверия.

Отчасти это просто наша ошибка; мы строим стены из коричневого кирпича и носим коричневые пальто, потому что нас этому грубо научили, и мы продолжаем делать это механически. Однако есть и некоторая причина для изменения нашего собственного характера. В целом, это гораздо *печальнее*, чем ранние эпохи; печальнее не в благородном и глубоком смысле, а в смутном, утомленном смысле — на пути скуки, измученного интеллекта и неуютности души и тела. В Средние века были свои войны и муки, но также и бурные наслаждения. Их золото было обагрено кровью; но наше покрыто пылью. Их жизнь была переплетена с белым и фиолетовым; наша - это одно сплошное коричневое полотно. Не то чтобы мы были лишены видимого веселья, но веселье более или менее вынужденное, ошибочное, озлобленное, неполное - не от сердца. Как чудесно, что со времен Шекспира мы утратили способность смеяться над плохими шутками! Само наше остроумие противоречит нашей веселости.

§ 10. Я полагаю, что самой глубокой причиной этой сердечной тьмы является наш недостаток веры. Никогда еще не было поколения людей (диких или цивилизованных), которые, взятые как единое целое, так прискорбно исполняли слова "не имея надежды и без Бога в мире", как нынешняя цивилизованная европейская раса. Краснокожий индеец или дикарь-отахейтянин больше ощущает Божественное существование вокруг себя или власть над собой, чем множество утонченных лондонцев и парижан; и те среди нас, о ком в каком-то смысле можно сказать, что они верующие, почти без исключения разделены на два широких класса, романистов и пуритан; которые, если бы не вмешательство неверующей части общества, любой из них как можно быстрее превратил бы другую секту в пепел; романист всегда делал это, когда мог, с самого начала их разделения, а пуританин в настоящее время, держащий себя в благодушном ожидании разрушения Рима вулканическим огнем. Подобное разделение между людьми, номинально исповедующими одну религию, то есть верующими в одного и того же Бога и одно и то же Откровение, не может не стать серьезнейшим камнем преткновения для всех вдумчивых и дальновидных людей, — камнем преткновения, который они могут преодолеть только при наиболее благоприятных обстоятельствах раннего воспитания. Следовательно, почти все наши могущественные люди в этот век мира - неверующие; лучшие из них пребывают в сомнениях и страданиях; худшие - в безрассудном неповиновении; большинство - в упорных колебаниях, выполняя, насколько они могут, ту практическую работу, которая оказывается у них под рукой. Большинство наших ученых принадлежат к этому последнему классу; наши популярные авторы либо решительно выступают против любых религиозных форм, призывая к простой истине и благожелательности (Теккерея, Диккенс), либо предаются горькому и бесплодному изложению фактов (Де Бальзак), или поверхностной живописи (Скотт), или небрежному богохульству, грустному или улыбающемуся (Байрон, Беранже). Наши искренние поэты и глубочайшие мыслители полны сомнений и негодования (Теннисон, Карлайл); один или двое, действительно, стоят на якоре, но встревожены или плачут (Вордсворт, миссис Браунинг);

и из этих двоих первый не настолько уверен в своем якорю, но время от времени он тянет его за собой, даже заставляя кричать:

"Великий Боже, я бы предпочел быть язычником, вскормленным каким-нибудь устаревшим вероучением: так я мог бы, стоя на этом приятном берегу, увидеть проблески, которые сделали бы меня менее несчастным".

В политике религия теперь - это имя; в искусстве - лицемерие или аффектация. Надпись над немецкими религиозными картинами "Посмотрите, какой я набожный" может прочитать с первого взгляда любой трезвомыслящий человек. Надпись на французских и английских религиозных картинах "Посмотрите, какой я нечестивый" одинаково разборчива. Всякое искреннее и скромное искусство у нас считается нечестивым.^[84]

§ 11. 2. Легкомыслие по той же причине.

Это неверие действует среди нас в соответствии с нашим характером, вызывая либо печаль, либо легкомыслие и являясь в равной степени корнем нашего недовольства и нашей распущенности. Удивительно, какими полными противоречий это делает нас; сначала мы становимся скучными и ищем дикие и уединенные места, потому что у нас нет сердца к саду; вскоре мы приходим в себя и строим зал собраний среди гор, потому что у нас нет почтения к пустыне. Я не знаю, водится ли на Синае дичь, но я всегда ожидаю услышать о чьей-нибудь стрельбе над ним.

§ 12. Однако есть и другая, более невинная причина нашего восторга от диких пейзажей.

3. Реакционная любовь к неодушевленной красоте.

Все принципы искусства эпохи Возрождения имели тенденцию, как я уже часто объяснял, ставить Красоту выше Истины и стремиться к ней всегда в ущерб истине. И надлежащее наказание за такое стремление — наказание, которое все законы вселенной считали неизбежным, — заключалось в том, что те, кто таким образом стремился к красоте, должны были полностью потерять ее из виду. Все мыслители той эпохи, как мы видели ранее, заявляли, что ее не существовало. Эпоха поддержала их усилия и изгнала красоту, насколько это было возможно человеческими усилиями, с лица земли и из облика человека. Пудрить волосы, накладывать пластырь на щеки, обручевывать тело, пристегивать ногу - все это было неотъемлемой частью одной и той же системы, которая превращала улицы в кирпичные стены, а картины - в коричневые пятна. Одна пустыня Уродства расстилалась перед глазами человечества; и их погоня за прекрасным, столь безрассудно продолжавшаяся, получила неожиданное завершение в туфлях на высоких каблуках и париках -Гауэр—стрит и Гаспаре Пуссене.

§ 13. Реакция этого состояния была неизбежна, если в человеческих расах оставалась хоть какая-то истинная жизнь; и, соответственно, хотя правила и мода все еще вынуждают людей производить и носить все уродливое, люди крадутся, наполовину стыдясь себя за это, в поля и горы; и, находя среди них цвет, и свободу, и разнообразие, и мощь, за которые они им вечно благодарны, наслаждаются ими в невиданной ранее степени; радуются всем самым диким разрушениям горного склона в противовес Гоуэр-стрит; восхищенно смотрят на них. закаты и

восходы солнца, чтобы увидеть там синеву, золото и пурпур, которые больше не сияют для них на рыцарских доспехах или паперти храма; и бережно собирать с полей в свои запятнанные гербарии цветы, которые пять архитектурных орденов изгнали со своих дверей и наличников.

§ 14. 4. Презрение к красоте в человеке.

Отсутствие заботы о личной красоте, что является еще одной важной характеристикой эпохи, усиливает это чувство двояким образом: во-первых, отвлекая все благоговейные мысли от человеческой природы; и заставляя нас думать о мужчинах как о нелепых или уродливых созданиях, которые живут в мире так хорошо, как только могут, и при этом портят его; не правят им по-королевски и не увенчивают всю его красоту. В Средние века едва ли можно было изобразить карикатурой что-либо, кроме порока, потому что добродетель всегда была видимой и лично благородной; теперь сама добродетель склонна населять такие бедные человеческие тела, что ни один аспект ее не является неуязвимым для шуток; и, по всей справедливости, мы должны стремиться к цветам, ко всему возвышенному, к холмам.

Тот же недостаток заботы действует по-другому, снижая уровень здоровья, повышая восприимчивость к нервным или сентиментальным впечатлениям и, таким образом, добавляя к другим воздействиям природы на нас все очарование, которое можно ощутить в том, что она поощряет меланхолические фантазии о задумчивом безделье.

§ 15. 5. Романтическое воображение прошлого.

Однако наше стремление к красоте в лице и одежде привело нас не только к существующей неодушевленной природе. Представление об этом, каким оно было у наших предков, преследует нас постоянно; и хотя мы поддаемся нынешней моде или действуем в соответствии с самыми скучными современными принципами экономии и полезности, мы с нежностью оглядываемся назад, на нравы рыцарских эпох, и наслаждаемся живописью, фантазией, модой, которую мы притворяемся, что презираем, и великолепием, от которого считаем разумным отказаться. Обстановку и персонажей нашего романа ищут, когда автору легче всего угодить, в веках, которые, как мы утверждаем, превзошли во всем; искусство, переносящее нас в нынешние времена, считается одновременно дерзким и приниженным; и хотя самые слабые слова доставляют нам удовольствие и рассматриваются как поэзия, напоминающая нравы наших предков или незнакомцев, мы принимаем описание наших собственных только как знакомых и вульгарных.

В этом мы полностью отличаемся от всех предшествовавших нам рас. Все другие народы с почтением относились к своим предкам как к святым или героям, но, тем не менее, считали их собственные поступки и образ жизни подходящими сюжетами для своего искусства живописи или стихосложения. Мы, напротив, считаем наших предков глупыми и порочными, но все же находим главное художественное удовольствие в описании их образа жизни.

Греки и средневековые чтили, но не подражали своим предкам; мы подражаем, но не почитаем.

§ 16. 6. Интерес к науке.

7. Страх войны.

К этой романтической любви к красоте, вынужденной искать в истории и во внешней природе удовлетворения, которого она не может найти в обычной жизни, мы примешиваем более рациональную страсть, являющуюся должным результатом вновь пробудившейся силы внимания. Что бы ни привело нас сначала к изучению природных объектов, это изучение никогда не теряет своей награды. Несомненно, они предназначены для того, чтобы мы относились к ним с благоговением и восторгом; и каждый час, который мы уделяем им, делает их красоту более очевидной, а их интерес - более захватывающим. Естественная наука, которую вряд ли можно считать существовавшей до нового времени, делая наши знания плодотворными в накоплении и безупречными в точности, действовала во благо или во зло, в зависимости от настроения ума, который их получал; и хотя она ожесточила неверие тупых и гордых, она показала новые основания для благоговения сердцам, которые были вдумчивыми и смиренными. Пренебрежение военным искусством, хотя и несколько ослабило и деформировало организм, [85] дало нам досуг и возможность для занятий, на которые раньше в равной степени не хватало времени и пространства; жизни, которые когда-то были потрачены впустую на полях сражений, теперь проходят с пользой в учебе; нации, истощившие себя в ежегодных войнах, теперь оспаривают друг у друга открытие новых планет; и мир, в котором мы живем. безмятежный философ препарирует растения и анализирует пыль земель, по которым в древности мог пройти только рыцарь в поспешном походе или житель границы в беспечном разбое.

§ 17. Элементы прогресса и упадка столь странным образом смешались в современном сознании, что мы могли бы заранее предвидеть, что одной из примечательных черт нашего искусства будет его непоследовательность; что усилия будут предприниматься во всех направлениях и пресекаться всеми мыслимыми причинами и способами неудач; что во всем, что мы делали, станет почти невозможным определить основания для похвалы или сожаления; что все предыдущие каноны практики и методы мышления будут постепенно ниспровергаться, а критике будут постоянно бросать вызов успехи, которых никто не ожидал, и чувства, которые никто не мог определить.

§ 18. Соответственно, хотя в наших исследованиях греческого и средневекового искусства я смог в общих чертах описать, что делали или чувствовали все люди, сейчас я нахожу во многих людях множество черт характера; некоторые, как мне кажется, основаны на низших и преходящих принципах модернизма, на его безрассудстве, нетерпении или неверии; другие основаны на его науке, его новой привязанности к природе, его любви к открытости и свободе. И среди всех этих характеров, добрых или злых, я вижу, что некоторые, оставшиеся нам от старых или переходных периодов, по-настоящему нам не принадлежат и скоро исчезнут; а другие, хотя и еще не развиты отчетливо, все же по-настоящему принадлежат нам и, вероятно, будут расти и набирать большую силу.

Например, я думаю, что наше порицание ярких цветов по большей части является простым притворством, и с ним скоро нужно будет покончить. Вульгарность, серость или нечестие действительно всегда будут выражаться в искусстве коричневых и серых тонов, как у Рембрандта, Караваджо и Сальватора; но мы не совсем вульгарны, унылы или нечестивы; и, как современные люди, мы не обязательно обязаны оставаться такими в любом случае. Наши величайшие люди, грустные или веселые, по-прежнему радуют, как и великие люди всех эпох, яркими красками. Колорит Скотта и Байрона полон и чист; колорит Китса и Теннисона насыщен даже сверх меры. Наши практические неудачи в окрашивании являются просто необходимыми

последствиями нашего длительного отсутствия практики в периоды ренессансного жеманства и невежества; и единственное существенное различие между старым и современным колоритом - это принятие современным человеком определенных оттенков, которые доставляют ему удовольствие, выражая меланхолию, свойственную его более рефлексивному или сентиментальному характеру, и большее их разнообразие, необходимое для выражения его великой науки.

§ 19. И снова: если мы когда-нибудь станем достаточно мудрыми, чтобы одеваться последовательно и изящно, сделать здоровье главной целью образования и украсить наши улицы произведениями искусства, внешнее очарование прошлой истории в значительной степени исчезнет. Нет существенной причины, из-за того, что мы живем после рокового семнадцатого века, что мы никогда больше не сможем признаться в интересе к скульптуре или увидеть яркость в вышивании; и нет никакой причины, из-за того, что теперь мы предпочитаем делать ночь смертельно опасной для наших удовольствий, а день - для наших трудов, продлевая танцы до рассвета и тяжкий труд до сумерек, из-за того, что мы никогда больше не узнаем, как правильно использовать священные ценности силы, красоты и времени. Какое бы внешнее очарование ни связывало себя с прошлым, оно тогда проявлялось бы в надлежащем подчинении яркости нынешней жизни; и элементы романтики существовали бы в прежние века только в привлекательности, которая обычно должна принадлежать всему незнакомому; в почтении, которое благородная нация всегда оказывает своим предкам; и в очарованном свете, который расы, как и отдельные люди, должны ощущать, оглядываясь на дни своего детства.

§ 20. Опять же: особое легкомыслие, с которым большое количество современных умов относится к природным пейзажам, не может рассматриваться как полностью характерная черта эпохи, поскольку оно никогда не могло принадлежать ее величайшим интеллектам. Люди любого высокого умственного развития должны быть серьезными, будь то в древности или в наши дни: определенная степень почтения к прекрасному пейзажу обнаруживается у всех наших великих писателей без исключения, — даже у того, кто чаще всего заставлял нас смеяться, водя нас в долину Шамуни и на морской пляж, чтобы там даровать покой после страданий и превратить месть в жалость.^[86] Только тупых, необразованных или светских людей тяжело встретить на склонах холмов; и легкомыслие, как характерную черту, нельзя приписать всей нации, а только ее подмастерьям, готовящим праздники, и ее Палате общин.

§ 21. Поэтому нам не нужно ожидать, что мы найдем какого-то одного поэта или художника, представляющего всю группу сил, слабостей и противоречивых инстинктов, которые управляют нашей современной жизнью или сбивают ее с толку. Но мы можем ожидать, что в человеке, который, по-видимому, дан Провидением как тип эпохи (как Гомер и Данте были даны как типы классического и средневекового ума), мы найдем все плодотворное и существенное, присутствующее в полной мере, вместе с теми нашими слабостями, которые действительно национально характерны и совместимы с общим величием ума; точно так же, как слабая любовь к заборам и нелюбовь к горам были признаны совместимыми с величием Данте в других отношениях.

§ 22. Далее: поскольку восхищение человечеством в наше время в значительной степени перешло от людей к горам, а от человеческих эмоций — к явлениям природы, мы можем ожидать, что великая сила искусства также будет искажена в этом направлении; с тем примечательным для нас результатом, что в то время как величайшие живописцы

классического и средневекового периодов, будучи всецело посвященными изображению человечества, предоставили нам лишь немного для изучения в пейзаже, величайшие живописцы современности, по всей вероятности, будут посвящены преимущественно пейзажу; и далее, потому что при изображении человеческих эмоций слова превосходят живопись, но в изображении природных пейзажей живопись превосходит слова, мы можем также ожидать, что художник и поэт (для удобства я здесь использую слова в противопоставлении) несколько изменят свои ранговые отношения, иллюстрируя сознание эпохи; что художник станет более важным, поэт — менее; и что отношения между людьми, которые являются прообразами и первыми плодами эпохи в слове и творчестве, а именно Скоттом и Тернером, - будут во многих любопытных отношениях отличаться от отношений между Гомером и Фидием или Данте и Джотто.

Именно это отношение нам сейчас и предстоит исследовать.

§ 23. И, во-первых, я думаю, что многие читатели, вероятно, будут удивлены тем, что я назвал Скотта великим представителем ума той эпохи в литературе. Те, кто способен ощутить напряженную проникающую глубину Вордсворта и изысканную завершенность и мелодическую мощь Теннисона, могут быть оскорблены тем, что я ставлю выше поэзию небрежного взгляда и безрассудной рифмы, в которой Скотт изливал фантазии своей юности; а те, кто знаком с тонким анализом французских романистов или кто каким-либо образом подчинился влиянию немецкой философии, могут быть в равной степени возмущены тем, что я приписываю Скотту главенство среди литераторов Европы в эпоху, породившую Де Бальзака и других писателей. Гете.

То же самое и в живописи: те, кто знаком с сентиментальными усилиями, предпринимаемыми в настоящее время немецкой религиозной и егоисторической школами, а также с дисциплинированной силой и ученостью французов, сочтут неопровержимо абсурдным называть художника, пишущего легкие акварельные пейзажи размером восемнадцать дюймов на двенадцать, первым представителем искусств эпохи. Я могу только просить читателя о терпении и о том, чтобы он должным образом рассмотрел следующие причины, побудившие меня сделать это, вместе с теми, которые были выдвинуты в дальнейшем ходе работы.

§ 24. Я считаю, что первое испытание по-настоящему великого человека - это его смирение. Под смирением я подразумеваю не сомнение в его собственных силах или нерешительность в высказывании своего мнения; но правильное понимание связи между тем, что *он* может делать и говорить, и высказываниями и поступками остального мира. Все великие люди не только знают свое дело, но обычно знают, что они его знают; и не только правы в своих основных мнениях, но они обычно знают, что они в них правы; только они невысокого мнения о себе на этот счет. Арнольфо знает, что он может построить хороший купол во Флоренции; Альберт Дюрер спокойно пишет тому, кто придрался к его работе: "Лучше и быть не может"; сэр Исаак Ньютон знает, что он решил одну—две проблемы, которые озадачили бы любого другого; только они не ожидают, что поэтому их собратья падут ниц и будут поклоняться им; у них странное подсознательное чувство бессилия, ощущение, что величие не *в* них, а *через* них; что они не могли бы делать или быть чем-то иным, кроме того, что создал их Бог. И они видят что-то божественное в каждом встречном мужчине, созданном Богом, и бесконечно, глупо, невероятно милосердны.

§ 25. Так вот, я нахожу среди людей нашего времени, насколько я их знаю, этот характер преобладает у Скотта и Тернера; я не уверен, что он присущ не только им одним. Я не нахожу, чтобы Скотт говорил о достоинстве литературы, а Тернер - о достоинстве живописи. Они делают свою работу, чувствуя, что ничего не могут с этим поделать; историю нужно рассказать, а эффект показать; и если людям это понравится, хорошо, а если нет, мир не станет намного хуже.

Я полагаю, что у любого, кто прочтет "беседы" Вордсворта или Гете, сложится совершенно иное впечатление об их оценке самих себя и своих поступков. *Малейшего* проявления ревности или самодовольства достаточно, чтобы указать на второсортный характер интеллекта; и я боюсь, что особенно у Гете такие проявления не редки и не незначительны.

§ 26. С этим общим смирением связано полное отсутствие аффектации у этих людей, то есть какого—либо предположения о манерах или поведении в своей работе с целью привлечь к себе внимание. Не иначе как они оба маньеристы. Стихи Скотта выдержаны в строгих манерах, а картина Тернера написана маслом; но их манера продиктована чувствами мужчин, совершенно естественными для обоих, никогда не преувеличиваемыми ради показухи. Я едва ли знаю какое-либо другое литературное или живописное произведение того времени, на которое это в какой-то степени не повлияло. Боюсь, что Вордсворта часто поражала его простота, а Де Бальзака - его отделка. Многие прекрасные французские писатели жеманны в своей сдержанности и полны сценических трюков в построении предложений. Нам повезло, если у немецких писателей мы когда-нибудь найдем хотя бы предложение без аффектации. Я не знаю художников без этого, за исключением одного или двух прерафаэлитов (в основном Холмана Ханта) и нескольких простых акварелистов, таких как Уильям Хант, Уильям Тернер из Оксфорда и покойный Джордж Робсон; но у последних нет изобретения, и поэтому согласно нашему четвертому канону, гл. III. с. 21., исключены из первого ряда художников; а о прерафаэлитах здесь нет и речи, поскольку они никоим образом не представляют современную школу.

§ 27. Опять же: еще одним очень важным, хотя и не безошибочным критерием величия, как мы часто говорили, является видимость Легкости, с которой что-то делается. Может случиться так, что, как у Данте и Леонардо, отделка, приданная работе, стирает свидетельства легкости; но там, где легкость очевидна, как у Скотта, Тернера и Тинторета; и сделанная вещь очень благородна, это веская причина ставить людей выше тех, кто, по общему признанию, работает с большим трудом. Скотт, пишущий одну—две главы перед завтраком - без ретуши, Тернер заканчивает весь рисунок за полдень до того, как отправится на съемки (при условии, что глава и рисунок всегда будут хорошими), - все это мгновенно ставит их выше людей, которые, по общему признанию, провели день за работой и считают, что часы были потрачены не зря, если их немного подправили между восходом и заходом солнца. В самом деле, людям бесполезно думать, что они кажутся великими, работая быстро, лихо и небрежно; то, что они делают, должно быть хорошим и грандиозным, каких бы затрат времени это ни стоило; но если это *так, и они сделали это честно и без аффектации*, не прилагая усилий, это, вероятно, более великое и лучшее дело, чем результат самых тяжелых усилий других. .

§ 28. Затем, что касается работы, проделанной этими двумя людьми, то чем больше я думаю об этом, тем большее впечатление на меня производит этот вывод: величайшее, что когда—либо делала человеческая душа в этом мире, - это *видеть* что-то и рассказывать о том, что она *видела*, простым способом. Сотни людей могут говорить за того, кто может думать, но тысячи

могут думать за того, кто может видеть. Ясное видение — это поэзия, пророчество и религия, все в одном.

Следовательно, обнаружив, что Литературный мир более или менее разделен на Мыслителей и Провидцев, я полагаю, мы обнаружим также, что Провидцы являются полностью высшей расой из этих двух. Истинный Мыслитель, который имеет практическую цель в своем мышлении и искренен, как Платон, или Карлейль, или Хелпс, становится в некотором роде провидцем и всегда должен приносить бесконечную пользу своему поколению; но притворный Мыслитель, который полагает, что его мышление имеет какое-либо иное значение, кроме того, что оно имеет тенденцию работать, - это, пожалуй, самый тщеславный тип людей, которого можно найти в занятых классах. Более того, я считаю, что метафизики и философы - это, в целом, величайшие неприятности, с которыми приходится сталкиваться миру; и что, в то время как тиран или плохой человек приносит некоторую пользу, обучая людей покорности или негодование, а совершенно праздный человек вреден только тем, что подает праздный пример и сообщает другим ленивым людям о своем собственном ленивом непонимании, занятые метафизики всегда опутывают хороших и активных людей, и плетут паутину среди тончайших колес мирового бизнеса; и, насколько это возможно, всеми благоразумными людьми, которых нужно сметать с их пути, как пауков, и заросшие сеткой водоросли, попавшие в кембриджширские каналы, и другие подобные препятствия на пути барж и бизнеса. И если мы таким образом очистим современную литературу от метафизического элемента, мы обнаружим, что ее объем поразительно уменьшился, а притязания оставшихся авторов или тех, кого мы проредили, абстрагировавшись от их соломенной набивки, гораздо легче скорректировать. [87]

§ 29. Опять же: масса сентиментальной литературы, посвященной анализу и описанию эмоций, возглавляемая поэзией Байрона, в целом стоит на более низком уровне, чем литература, которая просто описывает то, что она видела. Истинный Провидец всегда чувствует так же сильно, как и любой другой; но он не очень-то описывает свои чувства. Он рассказывает вам, с кем он встречался и что они говорили; оставляет вам возможность понять из этого, что чувствуют они и что чувствует он, но вдаётся в небольшие детали. И, вообще говоря, патетическое письмо и тщательное объяснение страсти довольно просты по сравнению с этой простой записью того, что люди говорили или делали, или с правильным выдумыванием того, что они, вероятно, скажут и сделают; по той причине, что для того, чтобы придумать историю или превосходно и подробно рассказать какую-либо часть истории, необходимо охватить весь разум каждого персонажа, вовлеченного в нее, и точно знать, как на них повлияет происходящее; для этого требуется колоссальный интеллект; но чтобы деликатно описать отдельную эмоцию, нужно только, чтобы человек почувствовал это сам; и тысячи людей способны испытывать ту или иную благородную эмоцию, ибо тот, кто способен проникнуться всеми чувствами того, кто сидит по другую сторону стола. Поэтому, даже когда эта сентиментальная литература первоклассна, как, например, отрывки из Байрона, Теннисона и Китса, ее не следует ставить так высоко, как Творческую; и хотя совершенство даже в узких областях, возможно, столь же редко, как и в более широких, и может пройти столько же времени, прежде чем у нас появится еще один Памятный знак, как другой Гай Мэннеринг, я без колебаний воспринимаю как большее проявление силы правильное изобретение нескольких фраз, произнесенных Плейделлом и Мэннерингом за обеденным столом, чем самые нежные и страстные мелодии самоанализирующегося романа. куплет.

§ 30. Таким образом, отбросив авторов-метафизиков с нашего пути, а писателей-сентиментальщиков - на второй план, я не думаю, что превосходство Скотта среди тех, кто остается, будет больше подвергаться сомнению; и, возможно, оно не было бы сомнительным раньше, если бы оно не было обременено бесчисленными ошибками и слабостями. Но именно в этих недостатках и слабостях Скотт является представителем ума своего века: и поскольку он величайший человек, рожденный среди нас и предназначенный для такого стойкого типа, как мы, все наши главные недостатки должны быть возложены на его плечи, и он должен нести темные отметины до последних веков; в то время как люди поменьше, которым предстоит выполнять какую-то особую работу, возможно, не столько принадлежащую этому веку, сколько ведущую из него в следующий, часто благодаря провидению избавлены от обременений, выдержать которые у них не было сил, и они гораздо более спокойны и на них приятнее смотреть, по-своему; только это меньший путь.

§ 31. Таким образом, самым поразительным недостатком эпохи является ее неверие, и необходимо, чтобы ее величайший человек был неверующим. По мнению Скотта, нет ничего более примечательного или печального, чем его неспособность твердо верить во что бы то ни было. Он даже не может твердо решиться поверить в привидение или водяного духа; всегда объясняет их извиняющимся тоном, не веря при этом даже своему собственному объяснению. Он никогда не может ясно определить, есть ли за ковром что-нибудь, кроме крыс; никогда не обнажает меч и не бросается на него не на жизнь, а на смерть; но продолжает робко смотреть на него и говорить: "Должно быть, это ветер". Он получил пресвитерианское образование и остается им, потому что это самое разумное, что он может сделать, если собирается жить в Эдинбурге; но он считает романизм более живописным, а богохульство - более джентльменским: не видит, что что-либо влияет на человеческую жизнь, кроме любви, мужества и предназначения; которые, на самом деле, зависят вовсе не от веры, а от зрения. Любые боги, кроме этих, представляются ему очень туманными в очертаниях; и когда любовь в ужасном виде лежит в гробу бедняжки Шарлотты; и мужество больше бесполезно, — перо выпало из пальцев; и судьба запечатывает свиток, — божественный свет тускнеет в слезах, которые падают на него.

Во всем этом он является воплощением своей эпохи.

§ 32. Опять же: поскольку другой заметной слабостью века является его привычка оглядываться в романтической и страстной праздности на прошлые века, не понимая их все это время и на самом деле не желая понимать их, так и Скотт отдает почти половину своей интеллектуальной мощи любящим, но бесцельным мечтам о прошлом и тратит половину своих литературных трудов на попытки возродить его не в реальности, а на сцене вымысла; привлекая редакторов, которые были лучшими из тех, что создал модернизм, но все же успешными лишь постольку, поскольку Скотт вкладывал их в старые традиции. доспехи, вечная человеческая природа, которую он знал; и совершенно безуспешный, поскольку речь шла о росписи самих доспехов, о которой он не знал. Совершенство работ Скотта точно пропорционально степени, в которой они зарисованы с натуры. Его привычная жизнь неподражаема; его спокойные сцены вступительной беседы, такие как начало "Роб Роя и Редгонлета", и все его живые шотландские персонажи, подлые или благородные, от Эндрю Фэйрсервиса до Джини Динс, просто правильны, и их невозможно улучшить. Но его романтика и антикварность, его рыцарство и монашество - все фальшиво, и он знает, что они фальшивы; не стремится придать им серьезности; наслаждается ими из-за их странности, но смеется над своим собственным

антикварством на протяжении всего своего третьего романа — действительно, с изысканной скромностью, но с полным непониманием функции антиквара. Он не видит, как можно избавиться от прошлого, кроме неразберихи, старого железа на стульях в гостиной и серьезных неудобств для доктора Хевистерна.

§ 33. Опять же: больше, чем в любую предшествующую эпоху, наша была невежественна в значении слова "Искусство". В нем не было ни одного фиксированного принципа, и все незакрепленные принципы, по которым он работал, были неправильными. Было необходимо, чтобы Скотт ничего не смыслил в искусстве. Он не интересовался ни живописью, ни скульптурой и был совершенно неспособен составить о них суждение. У него была какая-то смутная любовь к готической архитектуре, потому что она была темной, живописной, старой и походила на природу; но он не мог отличить худшее от лучшего и построил для себя, возможно, самое нелепое и уродливое сооружение, которое когда-либо создавал джентльменский модернизм; самым любопытным и тонким образом отметив ту смесь благоговения с непочтительностью, которая так поразительна в ту эпоху; он почитает Мелроуз, но отликает одну из его рыбин, вставляет в нее современную стальную решетку и делает ее своим камином. Подобно всем чистокровным современникам, он считает готику варварской, несмотря на свою любовь к ней; столь же невежественным образом восхищается совершенно противоположными стилями; в восторге от нового города Эдинбурга; принимает его унылость за чистоту вкуса и фактически сравнивает его с его мертвенной формальностью улиц, контрастирующей с грубостью старого города, с Бритомартой, снимающей свои доспехи.

§ 34. Опять же: как в благоговении и непочтительности, так и в легкомыслии и меланхолии мы видели, что дух эпохи был странным образом переплетен. Следовательно, также необходимо, чтобы Скотт был легким, беспечным, неискренним и в то же время чрезвычайно печальным. На протяжении всей его работы нет никаких свидетельств какой-либо цели, кроме как скоротать час. В его жизни не было другой цели, кроме сиюминутного удовольствия и создания имени семьи. Все его мысли были, по своему исходу и завершению, меньше, чем ничто, и тщеславны. И все же из всех стихотворений, которые я знаю, ни одно не является таким печальным, как у Скотта. Другие великие мастера патетичны решительным и предопределенным образом, когда они выбирают; но, по их собственному разумению, они явно суровы, или полны надежды, или безмятежны; никогда по-настоящему меланхоличны. Даже Байрон скорее угрюм и отчаявшийся, чем меланхоличный; Китс печален, потому что он болезненный; Шелли, потому что он нечестивый; но Скотт по своей сути и неизменно печален. Вокруг всей его мощи, и яркости, и наслаждения глаз и сердца вечно звучит далекий эолийский звон; нет ни одного из его любящих или смеющихся взглядов, но он ярче из-за пленки слез; его разум подобен одной из его собственных горных рек — он белый и ярко сверкает на солнце, как кажется, небрежный и поспешный в своем течении, но

"Далеко внизу, где они медленно переползают
От заводи к водовороту, темные и глубокие,
Где ольхи влажные, а ивы плачут,
Ты слышишь, как журчат ее ручьи".

Жизнь начинает покидать его очень рано; и в то время как Гомер весело поет в своей слепоте, а Данте сохраняет мужество и радуется надежде на Рай на протяжении всего своего изгнания,

Скотт, еще не вышедший из юности, задумчиво лежит под ласковым солнцем среди урожая на родных холмах.

"Блэкфорд, на чьей некультурной груди,
Среди раkitника, колючек и хныканья,
Мальчишкой-прогульщиком я искал гнездо,
Или числился, когда отдыхал,
Пока легкий ветерок доносил
Гул городской толпы,
И с его колокольни доносился громкий звон,
смешанный шум Сент-Джайлса!
Теперь, от вершины до равнины,
весь холм покрыт желтыми зернами;
И в пейзаже, на который я смотрю,
ничего не остается неизменным,
Кроме грубых утесов и журчащего ручья;
Для меня они вызывают тяжелый стон
О былой дружбе".

§ 35. Итак, таковы слабости, которые Скотту было необходимо разделить со своей эпохой, чтобы он мог в достаточной степени представлять ее, и таковы основания считать его, несмотря на все эти слабости, величайшим литератором, которого породила та эпоха, давайте взглянем на основные моменты, в которых его взгляд на пейзаж отличается от средневекового.

Я не буду сейчас пытаться, как это было в случае с Гомером и Данте, дать полный анализ всех чувств, которые, по-видимому, прослеживаются в аллюзиях Скотта на пейзажи, — ибо для этого потребовался бы целый том, - но только укажу основные моменты, отличающие его характер от характера Данте. Затем мы подробно рассмотрим пейзаж не литературы, а живописи, который, конечно, должен быть в равной или даже в большей степени характерен для эпохи.

§ 36. И, во—первых, обратите внимание на привычку Скотта смотреть на природу не как на мертвую или просто материальную, как это делает Гомер, и не как на измененную его собственными чувствами, как это делают Китс и Теннисон, но как на обладающую *собственным* пафосом, совершенно независимо от присутствия человека или страсти, - одушевлением, которое Скотт любит и которому сочувствует, как он сочувствовал бы ближнему, полностью забывая о себе и подчиняя свою человечность тому, что кажется ему силой пейзажа.

"Ты, одинокая колючка, — если бы он мог рассказать,
Как изменилась его родная лощина,
С тех пор как он, такой седой и упрямый теперь,
Размахивал при каждом дуновении ветерка молодой веткой!
Если бы он мог сказать, какую глубокую тень создают
тысячи переплетенных ветвей,
Какие широкие тени у дуба,

Как прижалась рябина к скале,
И сквозь листву показалась его голова,
С узкими листьями и красными ягодами!"

Скотт не заикливается ни на сером упрямстве шипа, потому что сам в этот момент склонен быть скучным или упрямым; ни на жизнерадостном выглядывании рябины, потому что сам в этот момент весел или любопытен: но он воспринимает их обоих с таким интересом, с каким отнесся бы к старику или мальчику-скалолазу; забывая о себе, симпатизируя либо возрасту, либо юности.

"И с травянистого склона он видит, как
Грета течет навстречу Тису,
Где, выходя из своего мрачного ложа,
она уловила восточный румянец утра,
И по смягчающейся долине вниз
Катятся ее яркие волны в розовом сиянии,
Вся раскрасневшаяся перед своим брачным ложем,
Как какая-нибудь застенчивая девица, воспитанная в монастыре;
В то время как коноплянка, жаворонок и черный дрозд весело
Поют ее свадебный хоровод".

Является ли Скотт или персонажи его рассказа гегями в этот момент? Далеко не так. Ни Скотт, ни Райзингем не счастливы, но Грета счастлива; и все сочувствие Скотта направлено на Грету в данный момент.

§ 37. Заметьте, поэтому, что это не жалкая логика; ибо у *Скотта* нет страсти, которая изменяла бы природу. Это не страсть влюбленного, заставляющая его думать, что шпоры прислушиваются к шагам его дамы; это не страсть скупца, заставляющая его думать, что опавшие листья - это падающие монеты; но это врожденная и постоянная привычка мыслить, которую Скотт разделяет с современными людьми в целом, будучи, по сути, не чем иным, как инстинктивным ощущением Божественного присутствия, которое должно быть у людей, а не оформлено в отчетливую веру. В греческом языке оно создавало, как мы видели, искренне веривших богов стихий; у Данте и средневековья оно формировало искренне верившее ангельское присутствие; в современном оно не создает совершенной формы, не воспринимает отчетливо никакого Божественного существа или действия; но лишь смутное, слегка приписываемое оживление в природном объекте, сопровождаемое большим интересом и привязанностью к нему. Это чувство у нас совершенно универсально, различаясь по глубине только в зависимости от величия сердца, которое его питает; и у Скотта, будучи более чем обычно сильным и сопровождаемое бесконечной привязанностью и быстротой сочувствия, оно позволяет ему победить все склонности к патетической ошибочности, и вместо того, чтобы каким—либо образом подчинять Природу себе, он подчиняет себя ей — просто следует ее примеру — не рискует выносить свои собственные заботы и мысли в ее чистое и тихое присутствие - рисует ее в ее простой и универсальной истине, не добавляя никаких результатов сиюминутной страсти или фантазии, и таким образом, на первый взгляд кажется более мелким,

чем другие поэты, будучи на самом деле шире и здоровее. "Кто я такой? - постоянно повторяет он, - чтобы беспокоить эту искреннюю натуру своими мыслями. У меня жар и депрессия, и я мог бы увидеть очень много печального и странного в этих волнах и цветах; но я не имею права видеть такие вещи. Веселая Грета! милые колокольчики! *вы* не прискорбно это ни странно для большинства людей; вы, но светлые воды и синими цветами; вы не должны что-нибудь еще для меня, за исключением того, что я не могу помочь думать, что вы немного жив, — никто не может избавиться от мысли, что." И таким образом, так как в природе светлые, светлые, и мрачные, Скотт берет ее нрав, и рисует ее как есть; ничего о себе самом, что когда-либо вторгались, разве что далеко-далеко золотых тонов, из которых он находится в бессознательном состоянии; и иногда сбиваться слог или два, как о blackford холма, отчетливо заявив, личное ощущение, но все более скромно для определенности, что и для ясное сознание того, что это не звон ручья, ни Нив, что грустим, но только у мальчика, который лежит на них, возвращаясь на мгновение, чтобы размышлять, положив руку на сердце, образ природы как она предназначена для всех, которые будут получены; ни в громкие слова, но в первый, что пришел; ни с комментарием надуманных мыслей, но с легким мысли, как все здравомыслящие люди должны быть в таких местах, говорят только сладко; и очевидно, и с затаенным более глубокие размышления, которые здесь и там бормочет на мгновение, и мне кажется, если мы выбираем, мы можем постоянно Пирс вниз, и черпайте из источника, но Скотт не оставляет нас искать, или Шуня, по нашему желанию.

§ 38. И вследствие этого бескорыстия и смирения Скотт наслаждается Природой несравненно больше, чем любой другой поэт, которого я знаю. Все остальные делятся с ней своими заботами и начинают бормотать ей в уши о своих собственных делах. Теннисон выходит на заросшую кустарником пустошь и видит, что на улице спокойное осеннее солнце, но это не доставляет ему удовольствия. Он помнит только, что это

"Мертвый покой в этой благородной груди,
Которая вздымается, но вместе с глубоким вздохом".

Вечером он видит грозовую тучу и *хотел* бы "души в ней не чаял", но не может, опасаясь, что это принесет кораблю плохую погоду. Китс неистово упивается красотой Природы, но по-настоящему симпатизирует ей не больше, чем бутылке кларета. Вкус у него прекрасный, но он "разбивает о него виноградину радости", не получая ничего, кроме страдания, и горького привкуса отбросов от своего отчаянного глотка.

Байрон и Шелли почти такие же, только с меньшей правдивостью восприятия и еще более вызывающим беспокойство эгоизмом. Вордсворт больше похож на Скотта и понимает, как быть счастливым, но все же не может полностью избавиться от ощущения, что он философ и всегда должен говорить что-то мудрое. У него также есть смутное представление о том, что Природа не смогла бы хорошо обойтись без Вордсворта, и он находит значительную часть удовольствия в том, чтобы смотреть на себя так же, как и на нее. Но со Скоттом любовь совершенно скромная и бескорыстная. "Я, Скотт, ничто и меньше, чем ничто; но эти скалы, и вересковые пустоши, и облака, как они велики, как прекрасны, как вечно будут любимы, только ради них самих, безмолвных, бездумных!"

§ 39. Эта чистая страсть к природе в ее абстрактном бытии все еще усиливается в своей интенсивности двумя отмеченными выше элементами — любовью к старине и любовью к цвету

и красивой форме, умерщвляемой на наших улицах и ищущей пропитания в пустыне и руинах: оба чувства, заметьте, инстинктивны в Скотте с детства, как и все, что делает человека великим, всегда.

И одинокий младенец хорошо знал
Укромные Уголки, где росли желтофиоль,
А жимолость любила ползти
Вверх по длинному утесу и разрушенной стене.
Я считал такие уголки самой приятной тенью, которую
когда-либо видело солнце".

Не то чтобы это могло быть инстинктивным у ребенка в Средние века. Чувства народа усиливаются или ослабевают от поколения к поколению — каждое предрасположение родителей влияет на умонастроение их отпрысков: ребенок солдата рождается, чтобы быть еще большим солдатом, а ребенок политика — еще большим политиком; даже малейшие оттенки чувств и привязанности передаются наследникам на всю жизнь; и венцом выражения ума народа является рождение младенца высочайших способностей, запечатленного в этом национальном характере, где провиденциальные обстоятельства позволяют полностью развить способности, полученные им прямо с Небес, и дать им возможность проявить себя в полной мере. страсти, которые он унаследовал от своих отцов.

§ 40. Эта любовь к старине и природной красоте также ассоциируются у Скотта с любовью к свободе, которая действительно лежала в основе даже всех его якобитских тенденций в политике. Ибо, оставляя в стороне определенные пристрастия к земельной собственности, фамилии и "джентльменству" в клубном смысле этого слова, — относительно которых я сейчас не спрашиваю, были ли они слабыми или мудрыми, — главный элемент, который заставляет Скотта любить Кавалеров больше, чем пуритан, заключается в том, что он считает первых *свободными и властными*, а также *лояльными*; а вторых *формальными и раболепными*. Он лоялен не столько из уважения к закону, сколько из бескорыстной любви к королю; и его симпатия столь же готова к любому активному жителю границы, который нарушает закон или сражается с королем, что Скотт считает великодушным поступком, как и к самому королю. Бунт грубого, свободного и дерзкого толка всегда вызывает у него восторг; он возражает против бунта только в принципе и по форме: измену с непокрытой головой и открытым горлом он будет поощрять в любой степени, но избегает ее в остроконечной шляпе и накрахмаленном воротничке; более того, политически он наслаждается только самой королевской властью, потому что смотрит на нее как на главу и средоточие свободы; и думает, что, держась за руку короля, можно избавиться от ограничений и оград закона; и что народом может управлять свисток, как горским кланом. на открытом склоне холма, вместо того чтобы быть запертыми в огороженных изгородями складках или полях, как овцы или крупный рогатый скот, оставшиеся без хозяина.

§ 41. И, таким образом, природа становится дорога Скотту в трех отношениях: дорога ему, во—первых, как хранящая те остатки или воспоминания о прошлом, которые он не может найти в городах, и дающая надежду на преторианский курган или рыцарскую могилу на каждом зеленом склоне и тени ее пустынных мест; дорога, во-вторых, своей свободой вересковых

пустошей, которая имеет для него такое же очарование, какое имел огороженный сад для средневековья:

"Ибо я был своенравным, смелым и необузданным,
своевольным чертенком - бабушкиным отпрыском;
Но, наполовину чуму, наполовину шутку,
все же терпели, любили, ласкали.
Для меня, возвращенного таким образом, ты просишь
хорошо продуманной задачи классического поэта?
Нет, Эрскин, нет. На диком холме
Пусть по-прежнему цветет дикий вереск;
Лелейте тюльпан, подрезайте виноградную лозу;
Но пусть свободно вьется хвоя
И не обрезайте эглантину".

— и, наконец, дорога ему в этой совершенной красоте, которой лишены как города, так и люди, которой, наконец, начало жаждать каждое современное сердце, а сердце Скотта, в его свежести и силе, из всех человеческих, - наиболее искренне.

§ 42. И в этой любви к красоте заметьте, что (как я уже сказал, мы могли бы исключить) любовь к *цвету* является ведущим элементом, поскольку его здоровый ум не способен потерять, при любом современном ложном учении, свою радость от яркости оттенка. Хотя он и не такой тонкий колорист, как Данте, которым в обстоятельствах той эпохи он быть не мог, он в такой же степени зависит от цвета в своей силе или удовольствии. И, в общем, если он не собирается много говорить о вещах, то *единственный* символ, который он придаст, - это цвет, используя его с самым совершенным мастерством и верностью, вплоть до уровня возможного современного восприятия. Например, если ему нужно изобразить морской шторм в одной строке, он не использует, как, вероятно, сделал бы более слабый поэт, никаких выражений о характере или форме волн; не называет их сердитыми или гористыми. Он довольствуется тем, что вычеркивает их двумя штрихами любимых цветов Тинторета:

"*Чернеющая волна, окаймленная белым;*
Чтобы сдвинуться с места и раскачаться, летят морские колючки".

В этом нет формы. Нет, главное достоинство этого в том, что оно избавляет от всякой формы. Темное бушующее море — какую форму оно имеет? Но из облака его тьмы эти молниеносные всполохи пены, появляющиеся с ужасными интервалами — большего вам не нужно.

Опять же: там, где ему приходится описывать палатки, разбросанные среди дубов, он ничего не говорит ни о форме палатки, ни о дереве, а дает только два цветных штриха:

"Тысячи павильонов, *белых, как снег,*
Усеивали вересковую пустошь внизу,
Часто уступая место там, где все еще стояли
остатки старого дубового леса,
Эта мрачная громада вмешалась,

И приручила ослепительную белизну зеленью".

Еще раз: о палатках во Флоддене:

На следующее утро барон взобрался на башню,
Чтобы издали увидеть шотландские силы,
Расположившиеся лагерем на Флодден-эдж.
Белые павильоны,
Похожие на остатки зимнего снега,
Возвышались вдоль сумеречного хребта".

Снова: о деревьях, смешанных с темными скалами:

"Пока там, где молодые воды Тейта перекачиваются
между ним и поросшим лесом холмом,
Который *зеленью* украсил *соболиный* простор
не была видна часовня Сент-Брайд"

Еще раз: в его знаменитом описании Эдинбурга почти нет формы, только дым и цвет:

Блуждающий взгляд мог бы уйти дальше,
И отметить далекое городское зарево
С мрачным великолепием красного цвета;
Ибо на дымовые завесы, огромные и медленные,
Которые струятся вокруг ее черных башенок,
Падали утренние лучи,
И придавали им гордый блеск,
Подобный тому, что пронизывает грозовую тучу.
Такое сумеречное величие окутало высоту,
Где огромный замок сохраняет свое величие,
И весь крутой спуск вниз,
Хребтовая спина которого вздымается к небу,
Сложенный глубоко и массивно, близко и высоко,
Мой собственный романтический город!
Но далеко на север, с более чистым блеском,
На горы Очил падали лучи,
И когда они целовали каждую вересковую вершину,
Она сверкала пурпурным аметистом.
Вон берега Файфа, которые ты видел;
Вот Престон-Бей и Бервик-Лоу:
И между ними раскинулся широкий простор, который
может заметить глаз доблестного Фрита,
Острова которого плавают на его груди,
Как изумруды, оправленные в золото".

Мне не хотелось бы портить прекрасный отрывок, выделяя его курсивом; но обратите внимание, единственные намеки на форму, которые даются повсюду, заключены в несколько расплывчатых словах "ребристый", "массивный", "близко" и "высокий"; все это еще больше окутано современной тайной в ее наиболее осязаемой форме дыма. *Ноцвета* все определенные; обратите внимание на их радужную полосу — мрачный или темно—красный, соболиный (чисто черный), аметистовый (чисто фиолетовый), зеленый и золотой - благородный аккорд во всем; и затем, несомненно, дымчатая часть группы тронута меньше, чем аметистовая,

Сердце Фитца Юстаса сильно сжалось,
он пришпорил своего коня
И поднял руку, державшую уздечку.
И, сделав демивольт в воздухе,
воскликнул: "Где же трус не осмелился бы
сражаться за такую похвалу?"

Мне нет нужды множить примеры: читатель сам может легко проследить силу этих цветовых инстинктов через знакомые всем нам стихи. Поэтому я добавлю только два отрывка, не столь хорошо известных наизусть, как большинство стихотворений, в которых они встречаются.

"Это была полная тишина. Он уложил его
Там, где в изобилии разросся пурпурный вереск,
И горлица с ее лазурными колокольчиками,
А также мох и тимьян, которыми набухла его подушка.
Там, измученный тяжелым трудом, он безучастно наблюдал за течением игривого прилива
Греты;
Под ее берегами, то буровато-коричневыми, то
ярко сверкающими на солнце,
Когда, танцуя над скалами,
В желтом свете сверкали ее течения,
Соответствующие по оттенку любимому драгоценному камню
горной диадемы Альбина.

.
Затем, устав наблюдать за происходящим,
Он отвел усталые глаза
Туда, где противоположный берег показывал
Свои огромные квадратные утесы сквозь лохматый лес.
Один, выделявшийся над остальными,
Подставил солнцу свою бледно-серую грудь;
Вокруг его изломанной вершины росли
орешник грубый и тисовый;
Тысяча разнообразных лишайников окрасила
Его опустошенный и побитый непогодой бок;
А вокруг его неровного основания лежали,
оторванные временем или громом,
обломки, которые из-под сорванного передка

были теперь покрыты зелеными шипами ".

§ 43. Обратите внимание, во-первых, на то, какой изысканный цветовой аккорд присутствует в последовательности этого отрывка. Он начинается с фиолетового и синего; затем переходит в золотой, или кернгормовый цвет (цвет топаза); затем в *бледно-серый*, через который желтый переходит в черный; а черный, через неровные краски лишайника, в зеленый. Обратите внимание, во—вторых, на то, что действительно настолько очевидно во всем пейзаже Скотта, что вряд ли нуждается в указании, — на любовь к скалам и истинное понимание их цвета и характеров, всеми мыслимыми способами противостоящее ненависти и непониманию их у Данте.

Я уже проследил в разных местах большинство причин этого большого различия, а именно, во—первых, суровость северного характера (сравните § 8 главы о природе готики в камнях Венеции); затем действительно большую красоту северных скал, как отмечалось, когдамы говорили об апеннинском известняке; затем потребность находить красоту среди них, если ее где-нибудь можно найти, - в одежде больше нельзя увидеть хорошо расположенных цветов, а только скальные лишайники; и, наконец, любовь к неправильности, свободе. , и власть, возникающая в великолепном противостоянии законам просодии, моды и пяти порядков.

§ 44. Другой отрывок, который я должен процитировать, еще интереснее; потому что в нем *вообще нет формы*, за исключением одного слова (чаша), но его образы целиком состоят либо из цвета, либо из той хрупкой полуверенной жизни, которая, как мы видели, является столь важным элементом современного пейзажа.

"Отраженный оттенок летнего рассвета
сменил Лох-Кэтрин-блю на пурпурный;
Мягко и нежный западный ветерок
Только поцеловал озеро; только шевельнул деревья;
*И довольное озеро, как застенчивая дева,
Задрожало, но не покрылось ямочками от радости;*
Тени гор на ее груди
Не были ни нарушены, ни покойны;
Они лежат в яркой неопределенности,
Как будущие радости для Воображения.
Водяная лилия устремилась к свету,
Ее чаша сияла серебром:
Лань проснулась, и на лужайку,
Усыпанную каплями росы, вывела своего олененка;
Серый туман покинул горный склон;
Поток показал свою сверкающую гордость;
Невидимый в крапчатом небе,
жаворонок ниспослал свое веселье;
Черный дрозд и пестрый дрозд
Пожелали Доброго утра из кустарника;
В ответ заворковала голубка кушат

Свои ноты мира, и покоя, и любви ".

Однако приведенный выше отрывок наводит на мысль еще о двух соображениях. Первое, что любовь к естественной истории, возбуждаемая постоянным вниманием, которое теперь уделяется всему дикому ландшафту, взаимно усиливает интерес к этому ландшафту и становится важным элементом в описании Скотта, что привело его к завершению, вплоть до мельчайших пятен на груди и малейшего оттенка приписываемых эмоций, изображения птиц и животных; в странной противоположности гомеровским слегка названным "морским воронам, которые заботятся о творениях моря", и дантовским певчим птицам неопределенного вида. Сравните внимательно отрывок, слишком длинный, чтобы его цитировать, — 2-ю и 3-ю строфы ШЕСТОЙ песни Рокеби.

§ 45. Второй и последний момент, который я должен отметить, - это привычка Скотта извлекать небольшую *мораль* из каждой сцены, ровно настолько, чтобы оправдать перед своей совестью отсутствие определенного религиозного чувства; и что эта небольшая мораль почти всегда меланхолична. Здесь он резко остановился, не выразив этого полностью —

"Тени гор ...

... лежат

Перед взором Фантазии, Как будущие радости".

Его завершенной мыслью было бы то, что этих будущих радостей, подобных горным теням, никогда не суждено было достичь. Полностью это встречается во многих других местах. Кажется, он постоянно упрекал свою собственную мирскую гордыню и тщеславие, но никогда целенаправленно:

"Пенистые шарики на ее водоворотах плывут,
Густые, как схемы человеческой гордыни,
Которые по-прежнему движут течением жизни,
Такие же хрупкие, такие же пенистые и такие же тщеславные".

"Наперстянка и паслен, бок о бок,
Эмблемы наказания и гордыни".

Ее темные глаза сверкнули; она помолчала и вздохнула:

"Ах, какое мне дело до гордости!"

И выслушайте мысль, которую он почерпнул из заката (обратив внимание сначала на тернеровский цвет — как обычно, его главный элемент):

"Знойный летний день закончился.
Западные холмы скрыли солнце,
но горная вершина и деревенский шпиль
Сохраняют отражение его огня.

Башни Старого Барнарда все еще пурпурные,
Для тех, кто смотрит с Толлер-Хилл;
Вдали и высоко сияет башня Боуз,
Как сталь на наковальне;
И хребет Стэнмор, за которым лежит,
Богатый добычей уходящего дня,
В малиновом и золотом обрамлении,
Еще некоторое время скрывает сгущающуюся тень;
Затем медленно уступает темнеющим небесам
Оттенки, которые придавали более яркие часы,
Так, пожилые люди, полные лени и медлительности,
Забывают о суете жизни,
И считай их юношеские безумства еще долго,
Пока Память не перестанет освещать ее".

Это, насколько я помню, одно из самых законченных произведений о закате, которое он дал; и в нем есть печальная мораль, но она, по мнению Скотта, неотделима от сцены.

Послушайте еще раз:

"Как мило отметить заходящий день
На одинокой вершине Бурхоупа, В упадке;
И, когда он, слабый и немощный, угасал
На широком озере и склоне горы,
Сказать: "Так угасают удовольствия;
Молодость, таланты, красота, так угасают,
И оставляют нас темными, одинокими и серыми".

И снова слышу Бертрама:

"Мой - канун тропического солнца:
С красным диском, похожим на боевую мишень,
Он устремляется к своему пылающему ложу,
Окрашивает широкую волну кровавым светом,
Затем сразу тонет; и все погружается в ночь".

Во всех местах подобного рода, где какая-то внешняя сцена наводит на мимолетную мысль, эта мысль одновременно легка и печальна. Более глубокое моральное чувство Скотта заметно в *поведении* его рассказов, а также в случайных размышлениях или восклицаниях, вытекающих из их сюжета и, следовательно, искренне произносимых; как у Мармион:

"О, какую запутанную паутину мы плетем,
Когда впервые упражняемся в обмане!"

Но размышления, основанные не на событиях, а на сценах, по большей части поверхностны, отчасти неискренни и, насколько искренни, печальны. Эта привычка неэффективно мечтать и морализировать по поводу мимолетных сцен, самый ранний тип которой, насколько я знаю, представлен в "Жаках", является, как уже говорилось, обычно удовлетворением, доставляемым нашей современной совестью из-за отсутствия искреннего признания Бога в природе: и Шекспир отметил ее как характеристику ума, "набитого в кувшины" (Акт II. Sc. VII., Как вам это нравится). Это описание слишком точно соответствует всем настроениям, которые мы проследили у современников в целом и у Скотта как первого их представителя; и вопрос теперь в том, к чему эта любовь к пейзажу, столь сложному, вероятно, приведет нас и какую пользу можно извлечь из этого.

Следует помнить, что мы начали наше исследование для того, чтобы определить, стоит ли изучать пейзажную живопись или нет. Теперь мы рассмотрели три основные фазы темперамента цивилизованной человеческой расы и обнаруживаем, что великие люди по большей части пренебрегали пейзажем или отодвигали его на второй план до сих пор; и что теперь он кажется нам дорогим, частично из-за наших ошибок, а частично из-за случайных обстоятельств, которые, по всей вероятности, скоро исчезнут: и, кажется, все еще остается много места для вопроса, является ли наша любовь к нему постоянным и здоровым чувством или всего лишь здоровым кризисом в обычно болезненном состоянии ума. Если первое, то его результаты навсегда повлияют на общество; и Тернер, первый великий пейзажист, должен занять в истории наций место, соответствующее в искусстве месту Бэкона в философии; — Бэкон первым начал изучение законов материальной природы, когда раньше люди думали только о законах человеческого разума; и Тернер первым начал изучение аспекта материальной природы, когда раньше люди думали только об аспекте человеческого облика. Таким образом, является ли любовь к пейзажу тривиальной и преходящей или важной и постоянной, теперь становится необходимым рассмотреть. Я думаю, что перед нами достаточно данных для решения этого вопроса, и мы, соответственно, приступим к нему в следующей главе.

[84] Разумеется, за исключением прерафаэлитизма, который является новой фазой искусства, никоим образом не рассматриваемой в этой главе. Блейк был искренним, но полным диких верований и несколько больным умом.

[85] Конечно, это относится только к современному гражданину или деревенскому джентльмену по сравнению с гражданином Спарты или старой Флоренции. Я предоставляю другим решать, может ли "пренебрежение к *искусству* войны" быть или не быть, в еще более фатальном смысле, приписано английской нации. Войну, без искусства, мы, кажется, с Божьей помощью все еще способны вести благородно.

[86] См. Дэвид Копперфильд, главы iv и lviii.

[87] Заметьте, я говорю так о метафизике не потому, что она мне не нравится. Когда я презрительно отзываюсь о филологии, мне могут ответить, что я плохой ученый; но мне нельзя отвечать так в отношении метафизики, ибо каждый, кто знаком с подобными предметами, может увидеть, что у меня сильная склонность к этому пути, которая, действительно, давно бы сбивала меня с пути истинного, если бы я не научился также пользоваться своими руками, глазами и ногами.

ГЛАВА XVII.

МОРАЛЬ ПЕЙЗАЖА.

§ 1. ПРЕДПОЛОЖИМ, что предыдущие выводы верны в отношении оснований и составных элементов удовольствия, которое современные люди получают от пейзажа, мы должны здесь рассмотреть, каковы вероятные или обычные *последствия* этого удовольствия. Это безопасно или соблазнительно? Можем ли мы мудро хвастаться этим и без колебаний потакать ему? или это скорее чувство, которое следует презирать, когда оно слабое, и осуждать, когда оно сильное; чувство, которое не побуждает нас к труду и сбивает с толку наши мысли; радость только для бездеятельных и мечтательных, несовместимая с жизненными обязанностями и точностью размышлений?

§ 2. Мне кажется, что при нынешнем положении дел имеются значительные основания для последнего мнения. В предыдущей главе мы видели, что наша любовь к природе была частично навязана нам ошибками в нашей социальной экономике и не привела к каким-либо определенным действиям или размышлениям. И когда мы обращаемся к Скотту — человеку, который чувствует это наиболее глубоко, — за каким-либо объяснением такого воздействия на него, мы обнаруживаем странный извинительный тон (как будто за невольную глупость), сквозящий в его признаниях в подобном чувстве, и еще более странную неспособность определить, за пределами определенного момента, характер этой эмоции. Он потерял компанию своих друзей среди холмов и обращается к этим последним за утешением. Он говорит: "в боли есть удовольствие", заключающееся в таких мыслях

"Как часто просыпаешься
У безмолвного озера лоун Сент-Мэри";

но когда мы ищем какое-то определение этим мыслям, все, что нам говорят, - это то, что они составляют

"Смешанное чувство
смирения и удовлетворения!"[\[88\]](#)

чувство, которого, я полагаю, многие люди могут достичь, потеряв своих друзей, без помощи озер или гор; в то время как Вордсворт определенно и положительно утверждает, что *мысль* не имеет к этому никакого отношения, и что, хотя в юности водопад и лес "преследовали его как страсть", это было без помощи какого-либо "более отдаленного очарования, поданного мыслью".

§ 3. Однако нет никаких сомнений в том, что и Скотт, и Вордсворт ошибаются здесь в анализе своих чувств. Их восторг, столь далекий от того, чтобы быть бездумным, более чем наполовину состоит из мысли, но мысли в таком странно вялом и нейтрализованном состоянии, что они не

могут ее проследить. Мысли растираются в такой мелкий порошок, что они не знают, что они собой представляют; они знают только, что в таком состоянии они ни на что не годны, и брезгают называть их мыслями. Но способ, которым мысль, даже таким образом нарушенная, действует, вызывая наслаждение, будет понят, если вернуться к параграфам 9 и 10 десятой главы, в которых мы наблюдали силу воображения в возвышении любого видимого объекта, путем собирания вокруг него в более дальнем видении всех фактов, должным образом связанных с ним; это как бы духовное, или второе зрение, умножающее силу наслаждения в соответствии с полнотой видения. Ибо, действительно, хотя во всей прекрасной природе есть, во-первых, превосходная степень простой красоты, обращенной только к глазу, все же часто то, что производит на нас наибольшее впечатление, составляет лишь очень малую часть этой видимой красоты. Эта красота может, например, состоять из прекрасных цветов и сверкающих ручьев, голубого неба и белых облаков; и все же то, что производит на нас наибольшее впечатление и что нам было бы всего печальнее потерять, может быть тонкой серой пленкой на крайнем горизонте, не такой большой в пространстве занимаемой ею сцены, как кусочек паутинки на ближайшем кусте, и ни в коем случае не более привлекательной для глаз, чем паутинка; но, поскольку паутинка известна нам как немного сделанная паутиной, а другая серая пленка - это тонкая серая пленка. известно, что это гора высотой в десять тысяч футов, населенная расой благородных горцев, и ее вид производит на нас серьезное впечатление; и все же все это время мысли и знания, которые вызывают у нас это впечатление, настолько неясны, что мы их не осознаем; мы думаем, что наслаждаемся только видимым пейзажем; и те самые люди, умы которых полны таких мыслей, категорически отрицают, как мы только что слышали, что они обязаны своим удовольствием чему-либо, кроме зрения, или что удовольствие заключается в чем-либо ином, кроме "Спокойствия".

§ 4. И заметьте далее, что эта сравнительная Тусклость и непрослеживаемость мыслей, которые являются источниками нашего восхищения, не является *недостатком* мыслей в такое время. Напротив, это необходимое условие их подчинения удовольствию от Зрелища. Если мысли были более отчетливыми мы не должны *видеть* так хорошо, и определенно начала думать, мы должны сравнительно перестают видеть. В только что предположенном примере, пока мы смотрим на изображение горы или Альпа, имея лишь смутное представление о том, что это исток могучих рек, это сознание усиливает наше ощущение их величия; и если мы когда-либо видели Рейн или Рону вблизи их устьев, наше знание, пока оно лишь смутно намекается, усиливает наше восхищение Альпами; но однажды позвольте идее определиться, — однажды давайте начнем серьезно рассматривать, *какие* реки текут с этой горы, проследить их течение и решительно восстановить наши воспоминания об их отдаленных аспектах. , - и мы перестаем видеть Альп; или, если мы все еще видим их, то только как точку на карте, которую мы мучительно разрабатываем, или как второстепенный объект, который мы стремимся отодвинуть в сторону, чтобы освободить место для наших воспоминаний об Авиньоне или Роттердаме.

Опять же: до тех пор, пока наше представление о множестве людей, населяющих ущелья у его подножия, остается расплывчатым, это представление приходит на помощь всем другим ассоциациям, которые усиливают наше восхищение. Но стоит этому однажды увлечь нас и побудить следовать какому-нибудь ясному направлению мысли, касающемуся причин процветания или несчастья жителей альпийских деревень, и заснеженная вершина снова перестанет быть видимой или останется лишь белым пятном на сетчатке, пока мы будем предаваться размышлениям о религии или политической экономии горцев.

§ 5. Таким образом, очевидно, что для того, чтобы вызвать полное восхищение любым видом природы, необходимо удивительно сбалансированное состояние сил разума. Пусть эти силы сами по себе инертны, а ум свободен от знаний и лишен чувствительности, и внешний объект становится для нас немногим больше, чем для птиц или насекомых; мы впадаем в клоунский темперамент. С другой стороны, пусть способности к рассуждению будут в избытке, знания обширны, а чувствительность интенсивна, и дело пойдет с трудом, но видимый объект предложит так много, что сам он вскоре будет забыт или, в лучшем случае, станет просто своего рода ключевой нотой в ходе целенаправленной мысли. Ньютон, вероятно, не понял, было ли яблоко, наводившее на размышления о земном притяжении, увядшим или розовым; и на Говарда не могла подействовать живописность архитектуры, в которой находились страждущие, облегчать страдания которых было его занятием.

§ 6. Это отклонение в мыслях от видимого к делу жизни, однако, не свойственно людям с высочайшими способностями к рассуждению или самой активной доброжелательностью. Это имеет место в большей или меньшей степени почти у всех людей со средними умственными способностями. Они видят и любят то, что красиво, но забывают о своем восхищении этим, следуя какому-то ходу мыслей, который это навело на мысль и который представляет для них более личный интерес. Предположим, что три или четыре человека увидели группу сосен, поскольку некоторое время не видели сосен. Один, возможно, инженер, поражен тем, как их корни держатся за землю, и принимается изучать их волокна, через несколько минут сохраняя не больше осознания красоты деревьев, чем если бы он был канатоходцем, разматывающим нити троса; у другого вид деревьев вызывает какие-то счастливые ассоциации, и вскоре он забывает о них и предается воспоминаниям, которые они вызвали; третьего поражают определенные сочетания их цветов, полезные для него как художника, которые он немедленно механически отмечает для будущего использования, с таким же бесчувственным видом, как повар, раскладывающий по тарелкам овощи, составляющие недавно открытого блюда; а четвертый, впечатленный диким переплетением ветвей и корней, начнет превращать их в своем воображении в драконов и чудовищ и потеряет представление о происходящем в результате фантастических метаморфоз: в то время как в уме человека, обладающего наибольшей способностью созерцать саму вещь, все эти восприятия и цепочки идей частично присутствуют, не отчетливо, но в смешанной и совершенной гармонии. Он не увидит цвета дерева так хорошо, как художник, ни его волокон так хорошо, как инженер; он не будет полностью разделять эмоции сентименталиста или транс идеалиста; но фантазия, и чувство, и восприятие, и воображение - все это смутно встретится и уравновесится в нем, и он будет видеть сосны примерно таким образом:

"Еще более достойны внимания
эти братские Четверо из Борроудейла,
Объединенные в одну торжественную и просторную рощу;
Огромные стволы! и каждый отдельный ствол - поросль
переплетенных волокон, по-змеиному
извивающихся вверх и неукротимо извивающихся;
Не облеченных Фантазией и взглядами,
угрожающими непосвященным; колоннообразная тень,
На лишенном травы полу которой красно—коричневого оттенка,
опadaющая от тоски тень, окрашенная
Вечно, - под чьей соболиной крышей

Из ветвей, словно для праздничной цели, украшенных
невеселыми ягодами, призрачные фигуры
Могут встретиться в полдень; Страх и трепетная надежда. ,
Тишина и Предвидение; Смерть - Скелет,
А Время - Тень; здесь можно праздновать,
Как в естественном храме, разбросанном повсюду,
С нетронутыми алтарями из замшелого камня,
Объединенное поклонение ".

§ 7. Следовательно, способность такого полного *восприятия* любого природного объекта зависит от нашей способности группировать и связывать все наши фантазии о нем в центр, создавая для него гирлянду мыслей, в которой каждая отдельная мысль приглушена и сокращена за счет своей собственной силы, чтобы привести ее в гармонию с другими; интенсивность нашего наслаждения объектом зависит, во-первых, от его собственной красоты, а затем от богатства гирлянды. А мужчины, у которых есть такая привычка объединять и гармонизировать свои мысли, слишком склонны презрительно смотреть на более усердных работников, которые разрывают букет на части, чтобы осмотреть стебли. В этом заключалась главная ограниченность ума Вордсворта; он не мог понять, что разбивать камень молотком в поисках хрусталя иногда может быть поступком, не позорным для человеческой природы, и что препарировать цветок иногда может быть так же уместно, как мечтать над ним; тогда как весь опыт учит нас, что среди людей среднего интеллекта самыми полезными членами общества являются препарирующие, а не мечтатели. Дело не в том, что они меньше любят природу или красоту, но в том, что они больше любят результат, следствия и прогресс; и если мы окинем широким взглядом сияющую толпу благодетелей человечества и проводников человеческой мысли, мы обнаружим, что эта мечтательная любовь к естественной красоте — или, по крайней мере, к ее выражению — была более или менее сдержана всеми ними и подчинена либо тяжелой работе, либо наблюдению за *человеческой* природой. Таким образом, во все классические и средневековые периоды оно, как мы видели, было подчинено сельскому хозяйству, войне и религии; и в современный период, когда оно стало гораздо более могущественным, обратите внимание, в каких людях оно проявляется в основном.

(1.) Оно подчинено в	(2.) Оно сильно у
Бэкона.	Миссис Рэдклифф.
Милтон.	Сен-Пьер.
Джонсон.	Шенстоун.
Ричардсон.	Байрон.
Голдсмит.	Шелли.
Молодые.	Китс.
Ньютон.	Бернс.
Говард.	Юджин Сью.
Фенелон.	Жорж Санд.
Паскаль.	Дюма.

§ 8. Я намеренно опустил имена Вордсворта, Теннисона и Скотта во втором списке, потому что, взглянув на две колонки в их нынешнем виде, мы можем, я думаю, сделать некоторые полезные выводы из высокой чести и достоинства имен с одной стороны и сравнительной незначительности с другой, — выводы, которые могут помочь нам лучше понять самих Скотта и Теннисона. Взглянув, говоря я, на эти столбцы в их нынешнем виде, мы сразу увидим, что сильная любовь к природе в наше время характерна для людей не первого порядка интеллекта, но с блестящим воображением, живым сочувствием и неопределенными религиозными принципами, страдающих также обычно от сильных и плохо управляемых страстей: в то время как у одного и того же человека она может варьироваться в разные периоды, будучи, по большей части, наиболее сильной в молодости и связанной с силой эмоций, а также с неопределенными и слабыми мыслительными способностями; кроме того, на протяжении всей жизни, возможно, наиболее ярко проявляясь в те моменты, когда человек испытывает сильные и плохо управляемые страсти. разум слегка расстроен любовью, горем или какой-либо другой страстью.

§ 9. Но, с другой стороны, хотя эти чувства восторга от природных объектов не могут быть истолкованы как признаки высочайших умственных способностей или чистейших моральных принципов, мы видим, что они, несомненно, указывают на умы, стоящие выше обычного стандарта силы и наделенные чувствами, очень ценными для человечества; так что те, кто оказывается полностью лишенным их, должны сделать это желание предметом унижения, а не гордости. Апатия, которая не может воспринимать красоту, очень отличается от суровой энергии, которая презирает ее; а холодность сердца, которое не воспринимает эмоций от внешней природы, не следует путать с мудростью цели, которая подавляет эмоции в действии. В случае большинства людей ни острота разума, ни широта человечности не защищают их от впечатлений от природного пейзажа, а скорее низменные тревоги, тщеславное недовольство и низменные удовольствия; и у того, кто ослеплен к делам Божьим глубокой абстракцией или возвышенной целью, десяткам тысяч закрывает глаза вульгарный эгоизм, а разум подавляется нечестивой заботой.

Итак, обратите внимание: среди человечества в целом мы имеем три категории существ: низшую, грязную и эгоистичную, которая не видит и не чувствует; вторую, благородную и сочувствующую, которая видит и чувствует, не делая выводов и не действуя; третью и высшую, которая теряет зрение при принятии решения и чувство при работе.^[89]

Таким образом, даже у самих Скотта и Вордсворта любовь к природе в большей или меньшей степени связана с их слабостями. Скотт лучше всего демонстрирует это в более грубых произведениях своей юности, его совершенная сила ума проявляется только в диалогах, к описанию которых не имеет никакого отношения. Отличительной чертой творчества Вордсворта была война с помпой и притворством, демонстрация величия простых чувств и смиренных сердец, а также высокой рефлексивной правды в его анализе политических курсов и человеческих поступков; без этого его любовь к природе была бы сравнительно никчемной.

§ 10. "Если это так, то нехорошо поощрять наблюдение за пейзажем не больше, чем другие способы мечтательно и безрезультатно проводить время?"

Задержись на минутку. До сих пор мы наблюдали эту любовь к естественной красоте только в том смысле, что она отличает одного человека от другого, а не в том смысле, что она действует во благо или зло на те умы, которым она обязательно принадлежит. Это может, в целом, отличать более слабых людей от более сильных, и все же от этих более слабых людей может быть какая-то заметная польза. Это может отличать Байрона от Сенбернара, а Шелли от сэра Исаака Ньютона, и все же, возможно, это лучшее, чем обладают Байрон и Шелли, — спасительный элемент в них; точно так же, как тростник можно отличить от дуба по его изгибу, и все же изгиб может быть спасительным элементом в тростнике и замечательным подарком на своем месте и способом. Так что, хотя святой Бернар весь день путешествует у Женевского озера, а вечером спрашивает, "где это", и Байрон учится на нем "любить землю только ради нее самой", [90] из этого не следует, что Байрон, ненавидевший людей, был хуже из-за любви к земле, или что Святой Бернар, любивший людей, был лучше или мудрее из-за того, что был слеп к ней. И это станет еще более очевидным, если мы несколько глубже изучим природу этого инстинкта, особенно характерного для молодежи.

§ 11. Мы видели выше, что Вордсворт описывал чувство как независимое от мысли, и в процитированном тогда конкретном месте он *поэтому* говорит о нем с пренебрежением. Но в других местах он не говорит об этом пренебрежительно, но, кажется, считает, что отсутствие мысли предполагает определенное благородство:

"В столь важный час
О посещении живого Бога
Мысли не было".

И он ссылается на сильный восторг, который он сам испытывал и который, как он предполагает, испытывают другие люди в природе во время своей безрассудной юности, как на указание на свое бессмертие и радость, указывающую на то, что они вышли из-под руки Бога.

Теперь, если Вордсворт прав, полагая, что это чувство в какой-то степени присуще всем мужчинам и наиболее ярко проявляется в юности, мы можем задаться вопросом, можно *липолностью* объяснить его так, как я сейчас попытался объяснить. Ибо, если бы это полностью зависело от множества идей, группирующихся вокруг прекрасного предмета, могло бы показаться, что юноша не мог бы чувствовать это так сильно, как мужчина, потому что мужчина знает больше и должен иметь больше идей, из которых можно сплести гирлянду. Еще меньше мы можем предполагать, что удовольствие будет того меланхолического и вялого рода, который Скотт определяет как "Смирение" и "Довольство"; мальчики не отличаются ни тем, ни другим, кроме нетерпеливого усердия и восхитительной неудовлетворенности. Следовательно, если Вордсворт вообще прав в этом вопросе, то в этом чувстве наверняка должен быть какой-то другой элемент, еще не обнаруженный.

§ 12. Итак, в вопросе такого тонкого рода, относящемся к периоду жизни, когда самоанализ встречается редко, а самовыражение несовершенно, становится чрезвычайно трудно проследить с какой-либо уверенностью движения ума других и не всегда легко запомнить наши собственные. Я не могу из наблюдений составить какого—либо определенного мнения относительно того, в какой степени это странное восхищение природой влияет на сердца

молодых людей в целом; и, излагая то, что происходило в моем собственном сознании, я не имею в виду делать какой—либо положительный вывод относительно природы чувства у других детей; но исследование, очевидно, из тех, в которых личный опыт является единственной безопасной почвой для продвижения, хотя и узкой; и я не буду оправдываться за то, что говорю о себе в связи с этим предметом, потому что, хотя в мире много эгоизма, часто это последнее, о чем человек думает, -и, хотя в мире еще много работы, которую нужно сделать, часто лучшее, что может сделать человек, - рассказать точную правду о движениях своего собственного разума; и есть еще одна причина, по которой, какими бы другими способностями я ни обладал, а какими нет, этим даром получать удовольствие от пейзажа я, несомненно, обладаю в большей степени, чем большинство людей; это было главной страстью моей жизни и причиной выбора сферы деятельности.

§ 13. Первое, что я помню как событие в жизни, было то, что моя няня отвела меня на выступ скалы Фрайарз на Дервентуотере; сильная радость, смешанная с благоговением, которую я испытал, глядя сквозь впадины в замшелых корнях, поверх скалы, на темное озеро, с тех пор в той или иной степени ассоциируется со всеми переплетающимися корнями деревьев. Две другие вещи я помню, в некотором роде, как начало жизни; — пересечение Шапфеллса (когда меня высадили из фаэтона, чтобы прокатиться по холмам) и проезжание через Гленфарг, недалеко от Кинросса, зимним утром, когда со скал свисали сосульки; это были кульминационные моменты в ранней жизни, полной большего количества путешествий, чем обычно позволяет ребенку. В таких путешествиях, всякий раз, когда они приводили меня к холмам, ко всей горной местности и пейзажам, я испытывал удовольствие, сколько себя помню, и продолжавшееся до восемнадцати или двадцати лет, бесконечно большее, чем любое из тех, что с тех пор были для меня возможны в чем-либо; сравнимое по интенсивности только с радостью влюбленного находиться рядом с благородной и доброй возлюбленной, но не более объяснимое или определяемое, чем само это чувство любви. Только это я могу вспомнить, уважая это, что важно для нашей нынешней темы.

§ 14. Первое: это никогда не было независимо от связанной с этим мысли. Почти сразу после того, как я научился видеть или слышать, я прочитал достаточно, чтобы вызвать у меня ассоциации со всеми видами пейзажа; и горы, в частности, всегда частично путали с пейзажами из моей любимой книги "Монастырь Скотта"; так что Гленфарг и все другие долины были для меня более или менее очарованы, наполнены формами нерешительной веры в Кристи с Клинт-Хилла и монаха Юстаса; и общим присутствием Белой Леди повсюду. Я также обычно знал или мне рассказывали мои отец и мать такие простые факты из истории, которые были необходимы, чтобы вызвать более определенные и оправданные ассоциации с другими сценами, которые меня больше всего интересовали, такими как руины Лохлевена и Кенилуорта; и поэтому мое удовольствие от гор и руин никогда, даже в раннем детстве, не было свободным от определенного благоговения и меланхолии, а также от общего понимания значения смерти, хотя по своему главному влиянию она была совершенно волнующей и радостной.

§ 15. Во-вторых, отчасти это зависело от контраста с очень простым и невеселым образом обычной жизни; я родился в Лондоне и в течение двух или трех лет привык только к кирпичным стенам через дорогу; у меня не было ни братьев, ни сестер, ни компаньонов; и хотя я всегда мог сделать себя счастливым в тишине, красота гор обладала дополнительным очарованием перемен и приключений, которого не почувствовал бы ребенок, выросший в деревне.

§ 16. В-третьих, к этому не примешивалось никакого определенного религиозного чувства. Я отчасти верил в призраков и фей, но предполагал, что ангелы полностью принадлежат к Моисееву устройению, и не могу вспомнить ни единой мысли или чувства, связанных с ними. Я верил, что Бог находится на небесах и может слышать и видеть меня; но это не доставляло мне ни удовольствия, ни боли, и я вообще редко думал об этом. Я никогда не думал о природе как о творении Божьем, а как об отдельном факте или существовании.

§ 17. В-четвертых, это совершенно не сопровождалось способностью к размышлению или изобретательности. Все мои фантазии о природе были вложены в мою голову какой-нибудь книгой; и я никогда ни о чем не размышлял, пока не стал старше; а потом, чем больше я размышлял, тем меньше природа была мне дорога: тогда я мог заставить себя чувствовать себясчастливым, размышляя в темноте или среди самых унылых пейзажей; и красивые пейзажи становились менее существенными для моего удовольствия.

§ 18. В-пятых: оно было, по своей силе, несовместимо со всяким дурным чувством, со злобой, гневом, алчностью, недовольством и любой другой ненавистной страстью; но глубоко ассоциировалось с каждым справедливым и благородным горем, радостью или привязанностью. Однако оно не всегда обладало способностью подавлять то, что было ему несовместимо, и, хотя только после упорных споров, могло в конце концов быть сокрушено тем, что оно частично подавило. И поскольку это действовало только путем противопоставления одного импульса другому, хотя и обладало большой силой в формировании характера, вряд ли имело какую-либо силу в его укреплении; это формировало темперамент, но никогда не прививало принципиальности; это поддерживало во мне общее добродушие, но не могло научить упорству или самоотречению: та твердость или принципиальность, которые у меня были, совершенно не зависели от этого; и это приходило само по себе почти так же часто в форме искушения, как и защиты, заставляя меня бродить по холмам, когда я должен был учить уроки, и терять дни в мечтаниях, которые я мог бы потратить на выполнение проявления доброты.

§ 19. Наконец, хотя к этому не примешивалось определенного религиозного чувства, существовало постоянное ощущение Святости во всей природе, от малейшей вещи до самых необъятных: инстинктивный благоговейный трепет, смешанный с восторгом; неопределимый трепет, подобный тому, который, как мы иногда воображаем, указывает на присутствие бестелесного духа. Я мог прекрасно чувствовать это только тогда, когда был один; и тогда меня часто бросало в дрожь с головы до ног от радости и страха, когда, пробыв некоторое время вдали от холмов, я впервые попадал на берег горной реки, где коричневая вода кружила среди гальки, или когда я видел первую зыбь далекой земли на фоне заката, или первую низкую разрушенную стену, покрытую горным мхом. Я ни в малейшей степени не могу*описать* это чувство; но я не думаю, что это моя вина или вина английского языка, потому что, боюсь, никакое чувство не *поддается* описанию. Если бы нам пришлось объяснять даже чувство телесного голода человеку, который никогда его не испытывал, нам было бы трудно подобрать слова; и эта радость в природе, как мне показалось, исходила от своего рода сердечного голода, утоляемого присутствием Великого и Святого Духа. Эти чувства сохранялись в своей полной силе до тех пор, пока мне не исполнилось восемнадцать или двадцать, а затем, по мере того как возрастали способности к размышлению и практике, а "заботы этого мира", охватившие меня, постепенно сошли на нет, подобно тому, как это описано Вордсвортом в его "Намеках на бессмертие".

§ 20. Я, конечно, не могу сказать, насколько я прав, предполагая, что эти ощущения можно считать обычными для детей в целом. В той же степени они, конечно, не являются обычными, иначе дети, в большинстве своем, сильно отличались бы от тех, кто они есть, в выборе удовольствий. Но поскольку такие чувства существуют, я полагаю, что они более или менее схожи по своей природе и влиянию; только проявляют различные черты в зависимости от элементов, с которыми они смешаны. Таким образом, очень религиозный ребенок может отказаться от многих удовольствий, к которым ведут его инстинкты, ради утомительных обязанностей; а изобретательный ребенок смешал бы свою любовь к природе с внимательностью к человеческим словам и поступкам: но я полагаю, что чувства, которые я попытался описать, являются чистым инстинктом пейзажа; и вероятность добра или зла, проистекающая из них, может быть рассмотрена как общее указание на полезность или опасность современной любви и изучения пейзажа.

§ 21. И, во-первых, заметьте, что очарование романтического общения (§ 14) может ощутить только современный европейский ребенок. Оно в высшей степени проистекает из контраста прекрасного прошлого со страшным и монотонным настоящим; и его сила зависит от существования руин и традиций, от остатков архитектуры, следов полей сражений и предвестников богатой событиями истории. Инстинкт, к которому он апеллирует, едва ли ощущается в Америке, и каждый день, который либо украшает нашу нынешнюю архитектуру и одежду, либо опрокидывает камень средневекового памятника, способствует его ослаблению в Европе. О его влиянии на умы Тернера и Праута и о постоянных результатах, к которым это, вероятно, приведет, мне придется поговорить позже.

§ 22. Опять же: влияние удивления на возникновение восторга следует отметить как подозрительный или мимолетный элемент в нем. Заметьте, мое удовольствие было главным образом (§ 19.), когда я *впервые* попал в прекрасные пейзажи за пределами Лондона. Огромное влияние новизны — то, как она ускоряет наблюдение, обостряет ощущения и возвышает чувства, — нами не принимается во внимание в достаточной степени, и это, на мой взгляд, очень печально. Я думаю, что то, о чем Вордсворт говорит как о славе в ребенке, потому что оно вышло свежим из Божьих рук, на самом деле есть не что иное, как свежесть всего сущего для его вновь открывшегося взора. Я обнаружил, что, находясь подолгу вдаль от холмов, я все еще могу в значительной степени восстановить старое детское чувство по отношению к ним; и чем больше я живу и работаю среди них, тем больше оно исчезает.

§ 23. Это зло, очевидно, свойственно всем умам; сам Вордсворт оплакивает его в том же стихотворении:

"Обычай висит на нас тяжким грузом,
Тяжелым, как мороз, и глубоким, почти как жизнь".

И если мы теряем терпение из-за этого и стремимся восстановить ментальную энергию за счет более быстрого повторения и более яркой новинки, с нашим удовольствием покончено. От этого зла нет лекарства, как и от уже описанной усталости воображения, кроме терпения и отдыха: если мы попытаемся добиться постоянных изменений, сами изменения станут монотонными; и тогда мы впадем в то старое отчаяние: "Если вода захлебнется, что вы будете пить после этого?" И два принципа практической мудрости в этом вопросе заключаются, во-

первых, в том, чтобы довольствоваться как можно меньшим количеством новизны за один раз; и, во-вторых, в том, чтобы сохранять, насколько это возможно в мире, источники новизны.

§ 24. Я говорю, во-первых, довольствоваться как можно меньшим количеством изменений. Если внимание бодрствует, а чувства находятся в надлежащем порядке, поворот проселочной дороги с коттеджем рядом с ней, которого мы раньше не видели, - это все, что нам нужно для освежения; если мы торопимся мимо него и проезжаем два коттеджа одновременно, это уже чересчур: следовательно, для любого человека, у которого при себе все чувства, спокойная прогулка по дороге не более десяти-двенадцати миль в день - самое забавное из всех путешествий; и любое путешествие становится скучным в точной пропорции к его скорости. Путешествие по железной дороге я вообще не рассматриваю как путешествие; это просто "отправка" в определенное место, и оно очень мало отличается от того, чтобы стать посылкой; следующим шагом к этому, конечно, была бы телеграфная передача, о которой, однако, я полагаю, верно сказал Октав Фейе,

"Il y aurait des gens assez bêtes pour trouver ça amusant." [91]

Если мы пройдем больше десяти-двенадцати миль, это слишком разбавит день, не оставляя времени на привал у ручья или на тенистые берега, или на какую-либо работу в конце дня; кроме того, последние несколько миль обычно преодолеваются в спешке, и тогда их можно считать потерянными. Но если, продвигаясь таким медленным шагом, через несколько дней мы приближаемся к какому-нибудь более интересному пейзажу, каждый ярд изменчивой местности становится драгоценным и пикантным; и постоянное возрастание надежды и окружающей красоты доставляет одно из самых изысканных удовольствий, возможных для здорового ума; кроме того, приобретается истинное знание о том, что является целью путешествия, и всем местам придается определенное величие, достигнутое таким образом благодаря истинному ощущению разделяющих их пространств земли. Человек, который действительно любит путешествовать, с таким же успехом согласился бы упаковать день такого счастья в час езды по железной дороге, как тот, кто любит поесть, согласился бы, если бы это было возможно, превратить свой обед в таблетку.

§ 25. И, во-вторых, я утверждаю, что разумно сохранять, насколько это возможно, невинные *источники* новизны; — не явную неполноценность одного места по сравнению с другим, если таковую можно устранить; но различия в манерах и обычаях, языке и архитектуре. В условиях нынешнего кризиса цивилизации всем мудрым и дальновидным людям особенно следует приложить величайшие усилия, чтобы провести различие между здоровой реформой и бессердечным отказом от обычаев предков; между добрым товариществом нации с нацией и обезьяноподобным перениманием одним привычек другого. До смешного ужасно видеть, как роскошные обитатели Лондона и Парижа мечутся по Континенту (как они говорят, чтобы *увидеть* это) и мгновенно превращают каждое место, насколько это в их силах, в подобие Риджент-стрит и Рю де ла Пэ, для того чтобы увидеть которые им, конечно, не нужно было приезжать так далеко. Об этом зле мне будет что сказать позже, а пока я возвращаюсь к нашей главной теме.

§ 26. Следующий характер, который мы должны отметить в пейзаже - инстинкт (и на этом следует сделать большой упор), - это его полное несоответствие всем злым страстям; его

абсолютная противоположность (независимо от того, были ли они побеждены в состязании или нет) всем заботам, ненависти, зависти, беспокойству и угрюмости. Чувство такого рода, несомненно, не из тех, которые можно легко подавить или относиться к ним с презрением.

Но как, если это так, спросит читатель, может это быть характерно для страстных и беспринципных людей, таких как Байрон, Шелли и им подобные, и не характерно для благороднейших и в высшей степени принципиальных людей?

Во-первых, потому, что это само по себе является страстью и поэтому, вероятно, характерно для страстных мужчин. Во-вторых, потому что это (§ 18) полностью отделено от моральных принципов и может быть связано, а может и не быть связано с силой воли или прямою целью[92]; только в людях, которых это характеризует, всегда можно заметить то, что, какими бы ни были их недостатки, они всегда понимают и любят благородные качества характера; они могут представить (если не определенные фазы благочестия), во всяком случае, самоотверженность высшего рода; они находят удовольствие во всем хорошем, милосердном и благородном; и хотя они часто склонны получать удовольствие и от всего темного или порочного, это наслаждение смешано с горьким самобичеванием; или же оно распутное, беспечное или притворное, в то время как их наслаждение благородными вещами постоянно и искренне.

§ 27. Вернемся к двум спискам, приведенным выше, § 7. В последнее время я ничего не читал у миссис Рэдклифф или Жорж Санд и поэтому не могу брать из них примеры; Китс едва ли привнес человеческий характер в свое произведение; но взгляните на другие и обратите внимание на общий тон их концепций. Возьмите "Вирджинию" Сен-Пьера, "Мирру", "Анджолину" и "Марину" Байрона и "Флер де Мари" Юджина Сю; и из других списков вы сможете найти только Памелу, Клементину и, я полагаю, Клариссу,[93], чтобы поставить рядом с ними; и они будут не более чем соответствовать Мирре и Марине; оставляя Флер де Мари и Вирджиния не соперничают. Затем поразмышляйте немного, со всей справедливостью и милосердием, над двумя группами имен; и я думаю, вы, наконец, почувствуете, что среди любителей природы из второго списка есть пафос и нежность сердца, ценность или опасность которых почти невозможно оценить; что более суровая последовательность людей из первого списка, возможно, в значительной степени возникла только из-за того, что им, милосерднейшим образом, было дано религиозное или дисциплинирующее образование в юности; в то время как их недостаток любви к природе, независимо от того, отсутствовала ли эта любовь изначально, или же она была вызвана недостатком любви к природе. искусственно подавляемый, он ни для кого из них не является преимуществом. Лениость Джонсона, непредусмотрительность Голдсмита, светскость Юнга, суровость Мильтона и подобострастие Бэкона, возможно, были бы менее значимыми, если бы они могли хоть в какой-то мере посочувствовать одинокой радости Байрона в бурю Юры,[94] или интересу Шелли к плавающим бумажным корабликам по Серкио.

§ 28. И затем обратите внимание далее, поскольку я убрал имена Вордсворта и Скотта из второго списка, я также убрал некоторые имена из первого; и по этой причине, что во всех людях, которые названы в этом списке, очевидно, есть *некоторая* степень любви к природе, которая, возможно, изначально обладала большей силой, чем мы предполагаем, и, возможно, оказала на них бесконечно благотворное и оберегающее влияние. Но в ту эпоху также жили

люди с высоким интеллектом, у которых не было *никакой* любви к природе. Они, по-видимому, никогда не испытывали ни малейшего зрительного восторга от какого-либо природного зрелища, но могли бы счастливо прожить всю свою жизнь в гостиных или кабинетах. И, следовательно, по этим людям мы сможем определить, с наибольшей вероятностью точности, каково реальное влияние естественной красоты и каков характер ума, лишенного любви. Возьмите в качестве ярких примеров Лесажа и Смоллетта, и вы обнаружите, размышляя над их произведениями, что они совершенно неспособны представить человеческую душу наделенной каким бы то ни было благородством; их герои — просто звери, наделенные некоторой долей человеческого интеллекта; хитрые, лживые, страстные, безрассудные, неблагодарные и отвратительные, неспособные к благородной радости, к благородной печали, к какому-либо духовному восприятию или надежде. Я сказал: "звери с человеческим интеллектом"; но ни Жиль Блас, ни Родерик Рэндом не достигают в моральном отношении ничего близкого к уровню собак; в то время как восторг, который сами писатели испытывают от простой грязи и боли, с неприкрытой подлостью и жестокостью сердца, так же очевиден в каждом предложении, как страдание и возмущение, которые с болью и несправедливостью демонстрируют Шелли и Байрон.

§ 29. Сервантес, Поуп и Мольер отличаются от этих людей *некоторыми* свидетельствами любви к природе, но свидетельствами гораздо менее ясными, чем у любого из тех, кто назван даже в первом списке. Нелегко сказать, насколько характер этих последних зависел от их эпохи и образования; но заметно, что первые двое до сих пор сходятся по характеру с Лесажем и Смоллеттом в том, что им нравится рассуждать о пороке, несчастье или глупости как предметах развлечения; в то же время они отличаются от Лесажа и Смоллетта способностью воспринимать благородство характера только в унижительном и безнадежном виде; один представляет все рыцарство как безумие, другой помещает мудрость человека в безмятежное и насмешливое примирение добра со злом. . О Мольере я думаю совсем по-другому. Живя в самый слепой период мировой истории, в самом роскошном городе и при самом развращенном дворе того времени, он, тем не менее, проявляет во всех своих произведениях изысканную природную мудрость; способность к самому простому наслаждению; высокое чувство всякого благородства, чести и чистоты, по—разному отмеченное в его более скромных произведениях, но отчетливо ставшее темой двух его совершенных пьес - "Тартюф" и "Мизантроп"; и во всем, что он говорит об искусстве или науке, он обладает безошибочным чутьем на то, что полезно и искренне, и использует все свои силы, чтобы защитить это, с такой же острой ненавистью ко всему напускному. И, каким бы странным это ни казалось, первый определенный урок, преподанный Европе в той школе простоты, предполагаемым зачинателем которой среди гор Камберленда был Вордсворт, на самом деле был преподан при дворе Людовика XIV и Мольером. Маленькая канцона "J'aime mieux ma mie", я полагаю, является первым стихотворением Вордсворта, выдвинутое на философских принципах в противовес школам искусства и жеманства.

§ 30. Не знаю, смог ли бы я при тщательном анализе указать на какие-либо свидетельства способности Мольера к любви к природным пейзажам, проступающей сквозь неброскость его пасторалей; но если нет, мы должны просто отбросить его в сторону как исключительного человека, сочетающего философию Вордсворта с остроумием Лесажа, который в силу обстоятельств перешел от наблюдения за природной красотой к наблюдению за человеческой слабостью. И, таким образом, оставляя его на время в стороне, я думаю, мы не можем сомневаться в нашем главном выводе, что, хотя отсутствие любви к природе не является

безусловным осуждением, ее присутствие является неизменным признаком доброты сердца и справедливости морального *восприятия*, хотя и не посредством моральной *практики*; что пропорционально степени, в которой это ощущается, будет, *вероятно*, и степень, в которой также будут ощущаться все благородство и красота характера; что когда это изначально отсутствует в чем-либо уме, этот ум во многих других отношениях суров, мирской, и деградировал; что там, где оно изначально присутствовало, оно подавлено искусством или образованием, это подавление, по-видимому, было пагубным для человека, страдающего от него; и что везде, где это чувство существует, оно благотворно влияет на характер, которому оно принадлежит, хотя, поскольку оно часто может принадлежать персонажам, слабым в других отношениях, его можно небрежно принять за источник зла в них.

§ 31. И поскольку мы пришли к этому выводу путем анализа фактов, которые, я надеюсь, будут признаны, точными или нет, по крайней мере, были искренними, эти дальнейшие соображения могут подтвердить нашу веру в их истинность. Обратите внимание: вся сила образования до самого недавнего времени всячески направлялась на разрушение любви к природе. Единственное знание, которое считалось у нас необходимым, - это знание слов, а следующими за ним абстрактные науки; в то время как всякое пристрастие детей к простой естественной истории подвергалось либо жестокому ограничению (если оно принимало неудобную форму для горничных), либо скрупулезно ограничивалось часами игр: так что ни для одного ребенка действительно было невозможно серьезно изучать дела Божьи, кроме как вопреки своей совести; и любовь к природе стала неотъемлемой чертой прогульщиков и бездельников. В то время как искусство рисования, которое имеет более реальное значение для человечества, чем письмо (потому что люди едва ли могут рисовать что-либо, не принося пользы как самим себе, так и другим, и едва ли могут писать что-либо, не тратя впустую свое собственное время и время других), - этим искусством рисования, говорю я, которому по простой и строгой системе следует обучать каждого ребенка, точно так же, как письму, — так пренебрегали и злоупотребляли, что нет ни одного человека из тысячи, даже из тех, кто называет себя его учителями, кто знает его основные принципы: и поэтому для него требуется много неудач или злоупотреблений. упрямство — сильное пренебрежение со стороны учителей или бунтарство по собственному желанию — прежде чем мальчику разрешат пользоваться глазами или пальцами; так что те, кто *может* ими пользоваться, по большей части являются заброшенными или непокорными парнями — беглецами и плохими учениками - страстными, сумасбродными, своевольными и сопротивляющимися всем формам образования; в то время как ваши хорошо воспитанные и дружелюбные ученики дисциплинированы до слепоты и паралича половины своих способностей. В чем сразу же проявляется заметное различие, которое мы наблюдали между любителями природы и ее презирателями; между несколько аморальной и неуважаемой бдительностью одних и моральной и респектабельной слепотой других.

§ 32. Остается еще один аргумент, и на него, я полагаю, нельзя ответить. Как в силу случайности воспитания любовь к природе ассоциировалась у нас с *своеволием*, так и в силу случайности времени она ассоциировалась с *неверием*. Выше я проследил особый способ, которым указывалось на эту неверность; но я никогда не имел в виду, следовательно, что она была неизменным спутником любви. Поскольку случилось так, что различные сопутствующие действия зла привели нас, согласно уже цитированным словам греческого поэта, "свергнуть богов и увенчать вихрь", это не причина, по которой мы должны забывать, что однажды "Господь ответил Иову *из вихря*". И если мы теперь окончательно и всесторонне рассмотрим этот вопрос, мы обнаружим, что любовь к природе, где бы она ни существовала, была верным и

священным элементом человеческих чувств; иными словами, если предположить, что в остальном все обстоятельства одинаковы по отношению к двум индивидуумам, то *всегда* будет обнаруживаться, что тот, кто больше всего любит природу, *больше* верит в Бога, чем другой. Чрезвычайно трудно, из-за сбивающих с толку и встречных влияний, которые всегда смешиваются с данными проблемы, справедливо сделать это абстрагирование; но, насколько мы можем это сделать, пока, я смело утверждаю, результат всегда один и тот же: будет обнаружено, что поклонение природе приносит с собой такое ощущение присутствия и силы Великого Духа, которое не могут вызвать или опровергнуть никакие простые рассуждения; и там, где это поклонение природе осуществляется невинно, то есть с должным уважением к другим требованиям времени, чувствам и усилиям, и связано с высшими принципами религии, - она становится каналом передачи определенных священных истин, которые невозможно передать никакими другими средствами.

§ 33. Это не утверждение, для подтверждения которого требуется какое-либо расследование. Оно поступает к нам сразу же от самого высокого из всех авторитетов. Большее количество слов, которые записаны в Священном Писании как непосредственно сказанные людям устами Божества, являются либо простыми откровениями Его закона, либо особыми угрозами, повелениями и обещаниями, относящимися к особым событиям. Но два отрывка из Божьего изречения, один в Ветхом, а другой в Новом Завете, обладают, как мне кажется, характером, отличным от всех остальных, поскольку были произнесены: один, чтобы произвести последнее необходимое изменение в сознании человека, чье благочестие было в других отношениях совершенным; а другой, как первое изложение всем людям принципов христианства Самим Христом — я имею в виду 38-41-ю главы книги Иова и Нагорную проповедь. Итак, первый из этих отрывков от начала до конца является не чем иным, как направлением ума, который должен был быть усовершенствован для смиренного наблюдения за делами Божьими в природе. А другой состоит только во внедрении *трех* вещей: 1—го, правильного поведения; 2-го, стремления к вечной жизни; 3-го, доверия Богу через бдительность в Его отношениях со Своим творением: и все содержание книги Иова и Нагорной проповеди будет найдено разрешимым просто в этих трех требованиях от всех людей - поступать правильно, надеяться на небеса и наблюдать за чудесами и работой Бога на земле; правильное поведение всегда суммируется под тремя главами: *справедливость, милосердие, и истина*, и никаких упоминаний о каком-либо доктринальном моменте вообще, встречающемся ни в одной из частей божественного учения.

§ 34. Насколько я могу судить о путях человеческих, мне кажется, что в самые простые и необходимые истины всегда верят в последнюю очередь; и я полагаю, что благонамеренные люди в целом предпочли бы регулировать свое поведение и вероучение почти любой другой частью Священного Писания, какой бы она ни была, чем той Нагорной проповедью, которая содержит то, что Христос считал в первую очередь необходимым для понимания всеми людьми. Тем не менее, я верю, что скоро наступит время для принятия всей силы этих двух отрывков из Священного Писания. Вместо того чтобы предполагать, что любовь к природе обязательно связана с неверием века, я верю, что она должным образом связана с благожелательностью и свободой века; что это именно самый здоровый элемент, который определенно принадлежит нам; и что из него, культивируемого больше не по легкомыслию или невежеству, а серьезно и как долг, произойдут результаты, важность которых в настоящее время невообразима; и воссияет свет, который впервые в истории человека откроет ему истинную природу его жизни, истинное поле для его энергии и истинные отношения между ним и другими людьми. и его Создатель.

§ 35. Я не буду пытаться здесь проследить различные способы, которыми эти результаты, вероятно, будут достигнуты, поскольку это потребовало бы эссе об образовании, об использовании естественной истории и вероятной будущей судьбе наций. Кое-что на эти темы я уже говорил в других местах; и я надеюсь найти время и подходящее место, чтобы сказать больше. Но одно или два замечания, возможно, сделаны просто для того, чтобы подсказать направления, в которых читатель может сам разобраться в предмете.

Великие механические импульсы века, которыми большинство из нас так гордится, - всего лишь мимолетная лихорадка, наполовину умозрительная, наполовину детская. Люди, наконец, обнаружат, что королевские дороги к чему бы то ни было нельзя проложить в железе так же, как и в пыли; что на самом деле королевских дорог, ведущих куда—либо, куда стоило бы идти, не существует; что если бы они были, то в тот же миг перестали бы стоять того, чтобы туда идти, - я имею в виду, что приобретаемые вещи хоть как-то можно оценить с точки зрения *цены*. Ибо в мире есть два класса драгоценных вещей: те, которые Бог дает нам даром — солнце, воздух и жизнь (как смертную, так и бессмертную); и вторично ценные вещи, которые он дает нам за определенную цену: эти вторично ценные вещи, мирское вино и молоко, можно купить только за определенные деньги; они никогда не могут быть дешевле. Ни обманом, ни торгом никогда ничего не добьешься из природного "заведения" за полцены. Хотим ли мы быть сильными? — мы должны работать. Быть голодным? — мы должны голодать. Чтобы быть счастливым? — мы должны быть добрыми. Чтобы быть мудрым? — мы должны смотреть и думать. Ни смена места со скоростью сто миль в час, ни перемещение предметов со скоростью тысяча ярдов в минуту не сделают нас ни на йоту сильнее, счастливее или мудрее. В мире всегда было больше, чем люди могли видеть, они шли очень медленно; они увидят это не лучше, если пойдут быстро. И они, наконец, и тоже скоро, обнаружат, что их великие изобретения для покорения (как они думают) пространства и времени на самом деле ничего не завоевывают; ибо пространство и время по своей сути непобедимы, и, кроме того, они не хотели никакого завоевания; они хотели *использования*. Дурак всегда хочет сократить пространство и время: мудрый человек хочет удлинить и то, и другое. Дурак хочет уничтожить пространство и убить время: мудрый человек - сначала получить их, а затем оживить. Ваша железная дорога, когда вы начинаете понимать ее, - это всего лишь устройство для того, чтобы сделать мир меньше; а что касается возможности разговаривать с места на место, то это действительно хорошо и удобно; но предположим, что изначально вам нечего сказать.^[95] Мы будем вынуждены, наконец, признать то, что нам следовало бы давно знать, а именно, что по-настоящему ценными вещами являются мысль и зрение, а не темп. Пуле вредно лететь быстро, а человеку, если он действительно человек, не вредно двигаться медленно, ибо его слава вовсе не в том, чтобы лететь, а в том, чтобы быть.

§ 36. "Хорошо; но железные дороги и телеграф так полезны для передачи знаний диким народам". Да, если у вас есть что им дать. Если вы не знаете ничего, кроме железных дорог, и не можете сообщить ничего, кроме водяных паров и пороха, — что тогда? Но если у вас есть что-то еще, кроме того, что вы можете дать, тогда железная дорога полезна только потому, что она сообщает об этой другой вещи, и вопрос в том, что это за другая вещь может быть. Это религия? Я верю, что если бы мы действительно хотели сообщить об этом, мы могли бы сделать это менее чем за 1800 лет, без steam. Большая часть хорошего религиозного общения, которое я помню, совершалось пешком; и это нелегко сделать быстрее, чем пешком. Это наука? Но что научно энце—движения, мяса и медицины? Что ж, когда вы перевезете своего дикаря, оденете его, накормите белым хлебом и покажете, как вправлять конечность, — что дальше? Ответьте на этот

вопрос. Предположим, что все препятствия преодолены; дайте вашему дикарю все преимущества цивилизации в полной мере; предположим, что вы надели краснокожим индейцам тесные ботинки; научили китайцев делать посуду Веджвуда и красить ее красками, которые стираются; и убедили всех индусских женщин, что более благочестиво замучивать своих мужей в могилах, чем сжигать себя на похоронах, — что дальше? Постепенно, размышляя от пункта к пункту, мы придем к пониманию того, что все истинное счастье и благородство находятся рядом с нами, и все же мы пренебрегаем ими; и что до тех пор, пока мы не научимся быть счастливыми и благородными, нам нечего сказать даже краснокожим индейцам. Прелести скачек и охоты, собраний ночью вместо дня, дорогой и утомительной музыки, дорогой и обременительной одежды, ожесточенной борьбы за место, или власть, или богатство, или глаза толпы; и все бесконечные занятия без цели, и безделье без отдыха нашего вульгарного мира, как мне кажется, не являются теми удовольствиями, ради которых нам нужно быть честолюбивыми, чтобы делиться ими. И все реальные и полезные наслаждения, возможные для человека, были так же возможны для него с тех пор, как он впервые был сотворен из земли, как и сейчас; и они возможны для него главным образом в покое. Наблюдать, как растет кукуруза и распускаются цветы; тяжело дышать над лемехом плуга или лопатой; читать, думать, любить, надеяться, молиться — вот то, что делает людей счастливыми; у них всегда была сила делать это, у них никогда не *будет* силы делать больше. Процветание или невзгоды мира зависят от нашего знания и обучения этим немногим вещам, но ни в коем случае не от железа, или стекла, или электричества, или пара.

§ 37. И я достаточно утопичен и полон энтузиазма, чтобы верить, что придет время, когда мир обнаружит это. Теперь он провел свои эксперименты во всех возможных направлениях, кроме правильного; и, похоже, он должен, наконец, попробовать правильное направление в силу математической необходимости. Оно пробовало сражаться, проповедовать и поститься, покупать и продавать, пышность и скупость, гордость и унижение — все возможные способы существования, в которых, по его предположению, было хоть какое-то счастье или достоинство; и все это время, пока оно покупало, продавало, сражалось, постилось и изнуряло себя политикой, амбициями и самоотречением, Бог поместил его истинное счастье в сохранение маленьких мхов на обочине и облаков на небосводе. Время от времени усталый король или измученный раб узнавали, где находятся истинные королевства мира, и овладевали одной-двумя бороздами садовой земли поистине безграничным владычеством. Но мир не хотел верить их рассказам и продолжал топтать мхи, забыв об облаках, и искать счастья по-своему, пока, наконец, с трудом и запозданием не пришла естественная наука; а в естествознании не только наблюдение за вещами, но и нахождение им нового применения. Конечно, мир, которому оставили выбор, пошел, как обычно, не так и думал, что эти простые материальные блага должны быть источниками его счастья. Он упаковал облака в железные цилиндры и заставил их нести свое мудрое "я" в их собственном облачном ритме. Оно добывало из мхов волокна, пригодные для ткачества, и шило себе одежду, дешевую и изысканную, — вот наконец и счастье. Лететь со скоростью облаков и изготавливать все из ничего — вот это был поистине рай!

§ 38. И теперь, когда через некоторое время это снова не будет оценено, если бы была какая-то другая ошибка, которую мир мог совершить, он, конечно, совершил бы ее. Но я не вижу, что есть что-то другое; и, находясь в полном недоумении, обнаружив, что идти быстро, когда он к этому привык, не более райски, чем идти медленно; и что все гравюры и хлопок в Манчестере не могут сделать это комфортным для его сознания, я искренне верю, что он придет, наконец, к

пониманию того, что Бог рисует облака и придает форму волокнам мха, что люди могут быть счастливы, видя Его за работой, и что, спокойно отдыхая рядом с Ним и наблюдая за Его работой, и — в соответствии с силой, которую Он передал нам. , и руководство, которое Он дарует в осуществлении Своих целей мира и милосердия среди всех Своих созданий, — это единственное настоящее счастье, которое когда-либо было или будет возможно для человечества.

§ 39. Насколько искусство способно помочь нам в таком счастье, мы едва ли еще знаем; но я надеюсь, что смогу в последующих частях этой работы привести некоторые данные для того, чтобы прийти к какому-либо заключению по этому вопросу. Изложено достаточно, чтобы избавить читателя от любых затаенных подозрений в недостойности нашего предмета и побудить его проявить интерес к уму и творчеству великого художника, возглавлявшего у нас пейзажную школу. Какие дальнейшие соображения можно, в любых разумных пределах, предложить ему относительно воздействия природного пейзажа на сердце человека, я представляю в соответствующих местах либо по мере того, как мы исследуем под руководством Тернера различные классы пейзажей, либо в конце всей работы; и поэтому мне здесь нужно отметить еще только один момент, а именно точную связь между пейзажной живописью и естественнонаучными дисциплинами, так называемыми в собственном смысле.

§ 40. Ибо может показаться, что я опрометчиво предположил, что приведенные выше авторитеты Священного Писания применимы к тому отчасти поверхностному взгляду на природу, которого придерживается художник-пейзажист, а не к точному взгляду человека науки. В подобном предположении нет ничего опрометчивого, но весь язык, как книги Иова, так и Нагорной проповеди, дает именно тот взгляд на природу, которого придерживается неискушенный человек скромного, но сильного ума. Здесь нет расчленения мышц или подсчета элементов, но самый смелый и широкий взгляд на очевидные факты и самая великолепная метафора для их выражения. "Его глаза подобны утренним векам. В его шее остается сила, и печаль превращается перед ним в радость". И в часто повторяемом, никогда не выполняемом приказе "Посмотрите на полевые лилии", обратите внимание, присутствует именно то деликатное описание жизни, которое, как мы видели, является характеристикой современного взгляда на пейзаж: "Они не трудятся", Здесь нет науки или намека на науку; ни подсчета лепестков, ни демонстрации средств к существованию: ничего, кроме выражения сочувствия, одновременно самого детского и самого глубокого: "Они не трудятся".

§ 41. И мы видим из этого, следовательно, что инстинкт, который заставляет нас приписывать жизнь низшим формам органической природы, не обязательно проистекает из неверия, а вывод о морали из них - из нерегулярной и вялой добросовестности. В этом, как и почти во всем, что связано с моральной дисциплиной, одни и те же результаты могут вытекать из противоположных причин; и поскольку существуют добрая и злая удовлетворенность, доброе и злое недовольство, добрая и злая забота, страх, честолубие и так далее, существуют также добрые и злые формы этой симпатии к природе и склонности к морализаторству над ней.^[96] Как правило, активные люди, обладающие здравым смыслом и строгими принципами, не желают видеть в листе ничего, кроме растительной ткани, и настолько убеждены в полезной моральной истине, что им не кажется чем-то новым или примечательным, когда они находят, что это каким-либо образом символизируется материальной природой; следовательно, когда мы впервые замечаем в ком-либо тенденцию считать деревья живыми и произносить моральные афоризмы над каждым камешком, о который они спотыкаются, возникает сильное

предположение, что такая тенденция проистекает из болезненного темперамента, как у Шелли, или непоследовательного, как у Жака. . Но когда активная жизнь благородно исполнена, и ум затем поднимается за ее пределы к ясному и спокойному созерцанию окружающего нас мира, та же тенденция снова проявляется самым священным образом: простейшие формы природы странным образом оживляются ощущением Божественного присутствия; деревья и цветы кажутся все в некотором роде детьми Божьими; и мы сами, их собратья, сделанные из того же праха и более великие, чем они, только в том, что на наше тело воздействует большая часть Божественной силы, а все обычное использование и ощутимо видимые формы вещей становятся подчиненными по отношению к нам. наши умы обращены к их внутренней славе, к таинственным голосам, которыми они говорят нам о Боге, и к изменчивым и типичным аспектам, посредством которых они свидетельствуют нам о святой истине и наполняют нас чувствами послушания, радости и благодарности.

§ 42. Научные занятия заслуживают наибольшей похвалы именно за то, что они поднимают нас из первого состояния бездейственной мечтательности ко второму состоянию полезной мысли. Но за то, что они сдерживают нас на этой второй стадии и сдерживают порывы к высшему созерцанию, их следует опасаться или порицать. В определенных умах они могут быть совместимы с таким созерцанием, но только путем усилия: по своей природе они всегда враждебны ему, имея тенденцию охлаждать и подчинять чувства и разделять все вещи на атомы и числа. Для большинства людей невежественное наслаждение лучше, чем осознанное; лучше воспринимать небо как голубой купол, чем темную впадину, и облако как золотой трон, чем мокрый туман. Я сильно сомневаюсь, что любой человек, разбирающийся в оптике, каким бы религиозным он ни был, может испытывать в равной степени удовольствие или благоговение, которые может испытывать неграмотный крестьянин при виде радуги. И это милостиво предопределено таким образом, поскольку законом жизни для конечного существа по отношению к трудам бесконечного всегда должно быть бесконечное невежество. Мы не можем постичь тайну одного-единственного цветка, да и не предполагалось, что мы должны это делать; но стремление к науке должно постоянно подкрепляться любовью к красоте, а точность знаний - нежностью чувств.

§ 43. Несправедливо даже говорить о любви к красоте как о чем-то во всех отношениях ненаучном; ибо существует наука об аспектах вещей, а также об их природе; и то, что они производят такой-то эффект на глаз или сердце (как, например, то, что незначительные звуковые гаммы вызывают меланхолию), является таким же фактом, который следует отметить по их строению, как и то, что они состоят из определенных атомов или вибраций материи.

Именно как мастер этой науки о *Аспектах*, как я сказал некоторое время назад, Тернера в конечном итоге следует называть всегда рядом с Бэконом, мастером науки о *сущности*. Как первый поэт, который во всем их многообразии понял основы благородных эмоций, присущих Пейзажу, его будущее влияние будет носить еще более тонкий и важный характер. Поэтому остальная часть этой работы будет посвящена объяснению принципов, на которых он строил, и аспектов природы, которые он был первым, кто разглядел.

[89] Следовательно, исследование этого предмета становится более трудным, чем все другие области нашего исследования, поскольку совершенно одинаковые чувства могут возникать в разных умах по совершенно противоположным причинам; и крайняя степень легкомыслия может иногда на мгновение желать того же, что и крайняя степень моральной силы и достоинства. В следующем отрывке из "Брака" чувства, выраженные леди Джулианой (невыразимо глупой и легкомысленной героиней рассказа), максимально приближены к тому, что чувствовал бы Данте при тех же обстоятельствах:

Воздух был мягким и ласковым; ни одно облачко не омрачало яркую лазурь небес; и солнце сияло во всем своем великолепии, озаряя жизнью и красотой даже пустынные, поросшие вереском холмы Гленферна. Но после того, как они проехали несколько миль и внезапно выехали из долины, взору сразу же предстала картина несравненной красоты. Перед ними расстилались темно-синие воды Лохмарли, отражавшие, как в зеркале, все окружающие предметы и несшие на своей безмятежной прозрачной глади флотилию лодок для ловли сельди, черные подвешенные сети которых живописно контрастировали с белыми парусами более крупных судов, тщетно расправлявшими паруса, чтобы поймать легкий ветерок. Повсюду скалы, луга, леса и холмы смешивались в дикой и прелестной неправильности.

Не было слышно ни малейшего дуновения, ни единого звука, кроме журчания водопада, журчания какого-нибудь серебристого ручейка или спокойной ряби на безмятежном озере; время от времени раздавалась гэльская песенка рыбака, распеваемая им, когда он растянулся на песке в каком-нибудь солнечном уголке; или пронзительный, далекий звук детского ликования. Как восхитительно для чувствующего сердца созерцать столь прекрасную картину бесхитростной природы и слушать только ее голос, дышащий нотками невинности и радости! Но ни у кого из тех, кто сейчас смотрел на это, не было разума, способного проникнуться теми эмоциями, которые это должно было вызвать.

Генри, действительно, был в восторге от своих выражений восхищения; но он завершил свой панегирик тем, что удивился, почему его брат не держит куттера, и решил провести ночь на борту одной из лодок для ловли сельди, чтобы полакомиться рыбой в совершенстве.

Леди Джулиана подумала, что здесь было бы очень красиво, если бы вместо этих ужасных скал и убогих коттеджей здесь были виллы, и сады, и лужайки, и оранжереи, и беседки, и статуи.

- Мисс Белла заметила, что, будь это ее дело, она бы вырубил лес, сравняла холмы и устроила скачки.

[90] Чайльд Гарольд, песнь III. ст. 71.

[91] Сцены и пословицы. La Crise; (Scène en calèche, hors Paris.)

[92] Сравните персонажей Флер де Мари и Риголетты из "Парижских тайн". Я не знаю другого примера, в котором эти два темперамента были бы столь изысканно разграничены и противопоставлены. Внимательно прочтите прекрасную пастораль в восьмой главе первой части, где Флер де Мари впервые выводят на поля под Монмаром, и сравните ее с шестой частью второй части, ее точно прорисованным сопутствующим наброском, внимательно отметив "Non, je déteste la campagne" *Purollemmy*. She does not, however, dislike flowers or birds:

"Cette caisse de bois, que Rigolette appelait le jardin de ses oiseaux, était remplie de terre recouverte de mousse, pendant l'hiver. Elle travaillait auprès de la fenêtre ouverte, à-demi-voilée par un verdoyant rideau de pois de senteur roses, de capucines oranges, de volubilis bleus et blancs."

[93] Я не читал "Клариссу".

[94] Можно было бы подумать, что Янг мог бы посочувствовать этому. Он бы лучше использовал это, но не испытывал бы от этого такого же удовольствия. Он обращает свое одиночество во благо; но это потому, что для него одиночество - это печаль, и настоящим наслаждением для него было бы приятное общество и место при дворе.

[95]

"Сверхскоростной телеграф
ничего не несет на своем луче".
Эмерсон.

См. Приложение III, Плагиат.

[96] Сравните то, что говорилось ранее в различных местах с хорошим и плохим завершением, хорошей и плохой тайной и т. Д. Если бы человек был склонен к систематизации, он мог бы легко составить систему, противоположную системе Аристотеля, показав, что во всех вещах есть две крайности, которые в точности похожи друг на друга, но из которых одна плохая, а другая хорошая; и средняя, не похожая ни на ту, ни на другую, но лучше первой и хуже другой.

ГЛАВА XVIII.

ИЗ УЧИТЕЛЕЙ ТЕРНЕРА.

§ 1. Я думаю, первым шагом к пониманию ума или положения великого человека должно быть изучение элементов его раннего образования и способа, которым на него влияли обстоятельства окружающей жизни. Проводя это исследование в отношении Тернера, мы неизбежно обратим внимание на причины, приведшие пейзажную живопись в то состояние, в котором он ее застал; и, следовательно, на те стиливые переходы, которые, как следует помнить, мы пропустили (надеясь на будущую возможность изучить их) в конце пятнадцатой главы.

§ 2. И во-первых, как я уже сказал, следует помнить, что отношения между Скоттом и Тернером, вероятно, весьма любопытным образом отличались бы от отношений между Данте и Джотто. Они отличаются прежде всего тем, что Данте и Джотто, жившие в одну эпоху, подвергались одному и тому же влиянию и, возможно, рассуждали почти в одинаковых терминах. Но Скотт и Тернер, жившие в противоречивую эпоху, подверглись противоречивым влияниям; и сразу же их отличают заметные противоречия, требующие отдельного изучения в каждом из них.

§ 3. Главным из них было то, что Скотт, получив благословение полностью заброшенного образования, рано смог следовать большинству своих благородных инстинктов; но Тернеру, пострадавшему под руководством Королевской академии, пришлось потратить почти тридцать лет своей жизни на то, чтобы оправиться от его последствий;[97] этот постоянный результат, следующий за обоими, — что Скотт никогда не впадал в какую-либо ошибку, чуждую его натуре, но высказывал то, что было в нем, с грубой или праздной простотой; ошибался только там, где это было естественно, и терпел неудачу только там, где преуспеть было невозможно. Но Тернер с самого начала был введен в вынужденную и неестественную ошибку; его старательно лишали всякой обычной помощи для достижения успеха. Единственной вещи, которой Академия *должна* была научить его (а именно простому и безопасному использованию масляных красок), он так и не научился; но она тщательно подавляла его восприятие истины, его способности к изобретательству и его склонности к выбору. Для него было невозможно поступать правильно, кроме как в духе неповиновения; и первым условием его прогресса в обучении была способность забывать.

§ 4. Одно из самых важных различий в их чувствах на протяжении всей жизни было вызвано этим различием в раннем обучении. Скотт собрал те немногие знания об архитектуре, которыми обладал, в странствиях среди скалистых стен Крайтауна, Лохлевена и Линлитгоу, а также среди изящных колонн Холируда, Рослина и Мелроуза. Тернер приобрел свои познания в архитектуре за письменным столом, на академических возвышениях Парфенона и собора Святого Павла; и провел большую часть своих ранних лет, осматривая места для джентльменов, храмы муз и другие творения современного вкуса и воображения; в то же время он обращался исключительно к классическим источникам за информацией о соответствующих предметах искусства. Следовательно, в то время как Скотт был сразу направлен к истории своей родной страны и к готическим полям воображения; и его ум питался последовательным, естественным и удачным образом с юности, бедный Тернер долгое время не знал иного вдохновения, кроме вдохновения Твикенхэма; никакого величия, кроме как в Вирджинии Уотер. Вся история и поэзия, представлявшие ему в возрасте, когда ум получает самые дорогие ассоциации, были богами и народами давних времен; а его образцы чувства и стиля были худшими и последними обломками ренессансной аффектации.

§ 5. Следовательно (хотя и совершенно свободные от аффектации), его ранние работы полны *вынужденной* искусственности и вещей, плохо сделанных и непродуманных, потому что чужды его собственным инстинктам; и на протяжении всей жизни, что бы он ни делал, потому что считал, что *должен* это делать, было неправильно; все, что он планировал исходя из каких-либо принципов, или предполагая подчинение канонам вкуса, было ложным и неудачным: он поступал правильно, только когда переставал размышлять; был силен, только когда не прилагал усилий, и успешен, только когда не ставил перед собой цели. .

§ 6. И это одна из самых интересных вещей, связанных с изучением его искусства, - наблюдать за тем, как его собственная сила английского инстинкта постепенно прорывается сквозь оковы и формализм; как от эгерианских колодцев он крадется к йоркширским ручейкам; как от гомеровских скал с лаврами на вершине и пещерами внизу он взбирается, наконец, к альпийским обрывам, окаймленным соснами и укрепленным склонами их собственных руин; и как от Храмов Юпитера и Садов Гесперид дух в его стопах ведет его, и как он чувствует себя в безопасности. наконец-то к одиноким аркам Уитби и унылым пескам Холи-Айла.

§ 7. Как, однако, бывает почти со всем неизбежным злом, в его воздействии на великие умы даже из этого извращенного образования выросло определенное благо, а именно, его способность более полно выражать все тенденции своей эпохи и сочувствовать многим чувствам и многим сценам, которые в противном случае были бы для него совершенно бесполезны. Ум Скотта был таким же широким и полным сочувствия, как и у Тернера; но поскольку ему всегда разрешалось самому выбирать источники удовольствия, Скотт был совершенно неспособен проникнуться духом какой-либо классической сцены. Он был строго готом и шотландцем, и сфера его ощущений может быть почти точно ограничена ростом вереска. Но Тернер был вынужден с самого начала обращать внимание на все хорошее и правильное, что имелось даже в вещах, от природы вызывающих у него отвращение. Очарование раннего общения было окружено многим, что другим людям показалось бы банальным: рисуя цветочные сады и особняки в стиле палладио, он научился сочувствовать всему изяществу и утонченности, которые могли демонстрировать сад или особняк, и до конца жизни мог наслаждаться изяществом шпалер и партера, а также дикостью леса и вересковой пустоши; и наблюдать за тем, как серебряный фонтан остается на назначенной высоте в небе, с интересом столь же серьезным, если не столь интенсивным, с каким он следил за падением альпийского водопада. в его облака своенравной ярости.

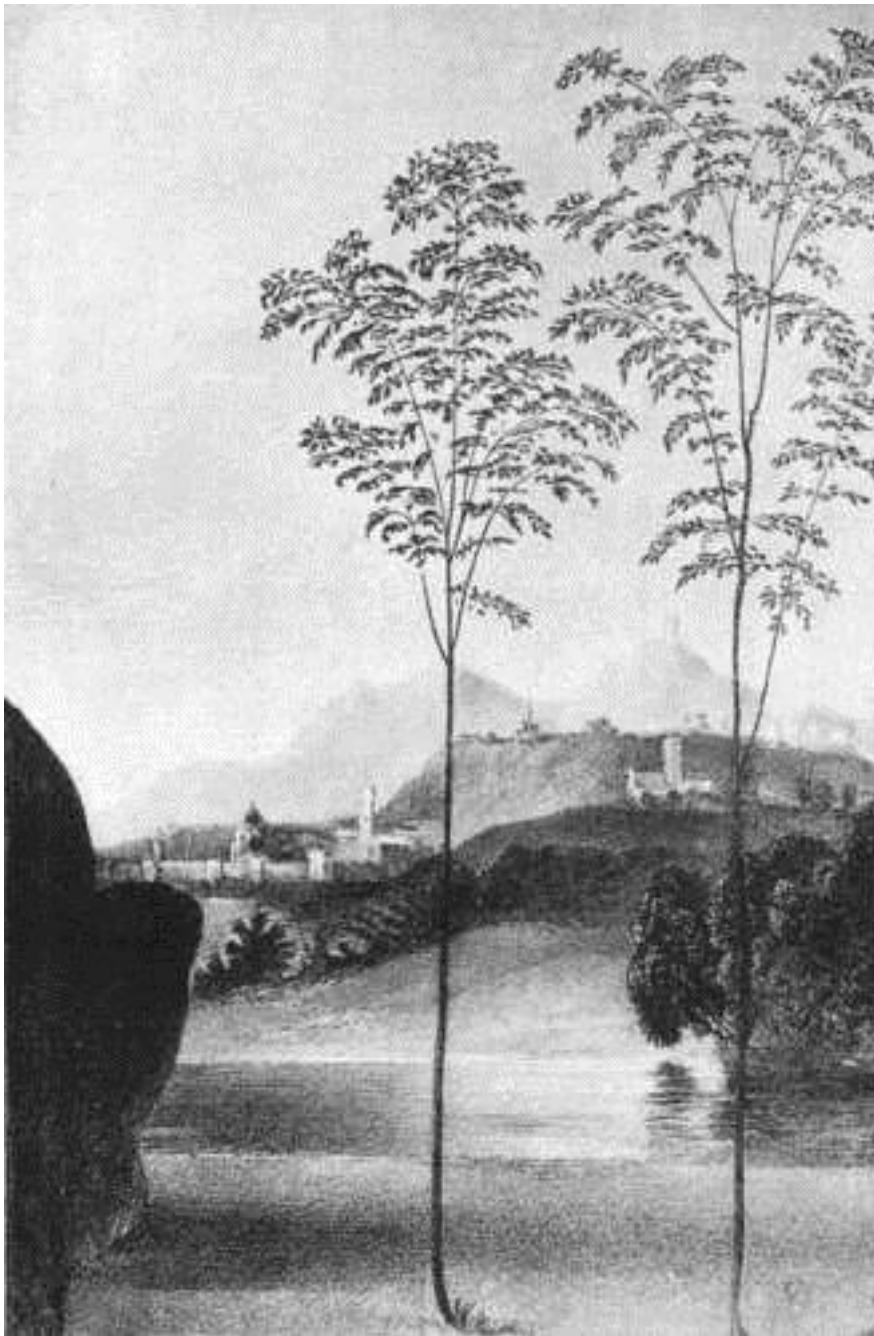
§ 8. Различные потери, которые должны соотноситься с этого являются, во-первых, трата времени в молодости в живописи субъекты не заинтересованы,—парки, виллы и безобразной архитектуры в целом: во-вторых, преданность своей максимальной силе и в последующие годы на ничего не значащие классических произведений, таких как падения и роста Карфаген, залив Baïæ, Дафни и Левкиппа, и такие другие, которые, с бесконечного накопления материального, еще совершенно бессердечный и бесчувственный, мертвый до самого корня мысли, и неспособными производить полезное или полезное влияние на любой разум человека, только как выставках технического мастерства и изящная композиция: и, наконец, его неспособность, к концу жизни, вхождения души в дух любой возвышенной архитектуры; для тех, Палладио и классическая зданий, которые его учили, что он был прав, чтобы полюбоваться, будучи полностью лишённой интереса, и в их формальности и бесплодие совершенно неуправляемым, он обязан был сделать их послушными в его картинах, маскируя их, и использовать все виды, играя тенями и сверкающими огнями, чтобы скрыть свои уродливые детали; и как в свои лучшие такие здания являются белый и бесцветный, он связал идею белизны с совершенной архитектурой в целом, и был смущен и озадачен, когда он ее нашел Грей. Поэтому он никогда до конца не проникался чувством готики; ее темнота и сложность смущали его; он был очень склонен обелять ее, идеализируя, и отбрасывать детали, чтобы получить широту нежного света. В Венеции и городах Италии в целом он останавливался не на тех зданиях и использовал те, которые выбирал просто как разновидность белых облаков, чтобы оттенить свои сверкающие группы лодок или горящие просторы лагуны. Различными другими незначительными способами, которые мы проследим в их надлежащем месте, его классическое образование мешало или вредило ему; но я чувствую, что очень трудно сказать, насколько эта потеря была компенсирована общим пониманием, которое оно дало его уму; я также не в состоянии представить, каким был бы результат, если бы его цели были одновременно более узкими и естественными, и он в юности восхищался готическими легендами вместо классической мифологии; и вместо портиков Парфенона учился в проходах Собора Парижской Богоматери.

§ 9. Еще труднее догадаться, почерпнул ли он больше добра или зла из живописи, которая окружала его в юности. Что это было за искусство и как европейские школы пришли к нему, теперь становится необходимым кратко выяснить.

Следует помнить, что в 14-й главе мы оставили наш средневековый пейзаж (§ 18) в состоянии строгой формальности и совершенного подчинения интересам объекта изображения. Теперь я быстро прослежу способ и прогресс его освобождения.

§ 10. Формализованная концепция пейзажа мало изменялась до времен Рафаэля, исполняясь только лучше по мере развития знаний в искусстве; иными словами, хотя деревья все еще были чопорными и часто располагались по одному с каждой стороны от главных фигур, их цвет и рельеф на фоне неба были изысканно воспроизведены, а все группы ближних листьев и цветов нарисованы с самой нежной тщательностью и кропотливой ботанической точностью. Однако, чем лучше были нарисованы сюжеты, тем более логически абсурдными они становились: фон, созданный в китайской путанице башен и рек, в прежние времена был небрежно обойден вниманием и прощен ради его приятного цвета; но он несколько переборщил с потворством воображению, когда Гирландаджо нарисовал изысканный перспективный вид Венеции и ее лагун за Поклонением волхвам;^[98] и невероятно маленькие лодки, которые можно было бы простить при простом освещении, изображающие чудесную добычу рыбы, стали, что бы ни говорили об обратном, непростительно абсурдными в полностью реализованном пейзаже Рафаэля; чтобы сразу же разрушить достоверность каждого обстоятельства события.

§ 11. Определенное очарование, однако, придавалось многим формам этого пейзажа из-за их крайней неестественности, как я уже пытался объяснить в последней главе второго тома, §§ с 9 по 12.; отмечая, однако, там, что его никоим образом нельзя было делать предметом подражания; вывод, которого с тех пор я вижу все больше и больше оснований придерживаться окончательно. Чем дольше я размышляю над этим предметом, тем больше убеждаюсь, что удовольствие, которое мы получаем от таких неестественных пейзажей, тесно связано с нашей привычкой рассматривать Новый Завет как прекрасную поэму, а не как изложение простых фактов. Тот, кто твердо верит, что события правдивы, ожидает и должен ожидать настоящую оливковую рощу за реальной Мадонной, и ни в том, ни в другом нет сентиментальной нелепости.



11. Новейший пуризм.

§ 12. Я также совсем не уверен, насколько далеко восхищение, которое мы испытываем (когда я говорю "мы", я имею в виду, в целом, любителей древнего сакрального искусства) от такого причудливого пейзажа, проистекает из его своеобразной лжи и насколько далеко от его своеобразной *правды*. Ибо как она смелее впадает в определенные ошибки, так и то, какую истину она утверждает, она утверждает более твердо, чем последующая работа. Насколько я знаю, ни на одной гравюре фон священных изображений не изображается с достаточной тщательностью, чтобы читатель мог судить об этом, если только не ознакомится с самими произведениями. Поэтому я выгравировал на противоположной странице фрагмент

предыстории картины Рафаэля "Святое семейство", выставленной на Трибуне Уффици во Флоренции. Я скопировал с дерева лист за листом и остальные работы со всей возможной тщательностью; гравёр, мистер Армитидж, превосходно передал нежную атмосферу, которая частично скрывает расстояние. Теперь я не знаю, насколько необходимо для такого удовольствия, которое мы получаем от этого пейзажа, чтобы деревья были такими прямыми и с формальными стволами, а ветви не толще нитей; или чтобы очертания далеких холмов были так близки к очертаниям любого обычного фарфорового рисунка Веджвуда. Я знаю, что, напротив, большая часть удовольствия возникает от сладостного ощущения воздуха и солнечного света; от заметного сходства города и башни с Флоренцией и Фезоле; от того факта, что, хотя ветви слишком тонкие, линии разветвления верны и красивы; и от выражения постоянно меняющихся форм в гроздьях листвы. И хотя все любители сакрального искусства содрогнулись бы от ужаса при мысли заменить такой пейзаж картиной Кайпа или Рубенса, я не думаю, что ужас, который они испытывают, вызван тем, что пейзаж Кайпа и Рубенса *правдивее*, но потому, что он *грубее* и *вульгарнее* по связанной с ним идее, чем у Рафаэля; и я думаю, возможно, что истинные формы холмов и истинная толщина ветвей могли бы быть нежно перенесены на этот фон Рафаэля, не оскорбляя никого.



Рис. 5.

§ 13. Возьмем несколько более определенный пример. Камень на рис. 5 сбоку - это тот, который Гирландаджо поместил на задний план своего Крещения Христа. Я не сомневаюсь, что собственные скалы и деревья Гирландахо во многих отношениях лучше, чем представленные здесь, поскольку я скопировал их с одной из отвратительных гравюр Ласинио; тем не менее, резкие очертания и в целом чопорная и невыдуманная пустота рисунка достаточно правдивы и характерны для всей наскальной живописи того периода. На табличке ниже я выгравировал[99] очертания фрагмента одной из скал Тернера, взятые из его рисунка Болтонского аббатства; и мне не кажется, что, если предположить, что они должным образом представлены в композиции, замена мягких естественных линий жесткими неестественными сделала бы фон Гирландахо хоть на йоту менее священным.

§ 14. Но как бы то ни было, факт таков, что, как назло, профанация чувств и мастерство в искусстве росли вместе; так что мы не находим фон правильно нарисованным до тех пор, пока фигуры не станут нерелигиозными и бесчувственными; и, следовательно, мы неизбежно ассоциируем совершенный пейзаж с отсутствием чувств. Первым великим новатором был либо Мазаччо, либо Филиппино Липпи: их работы в капелле Кармине настолько перепутаны друг с другом, что я не знаю, кому я могу приписать — и могу ли я, не подвергаясь немедленному спору и противоречию, кому—либо приписать - пейзажный фон фрески с Данью деньгами. Но этот фон с одним или двумя другими фрагментами в той же часовне намного превосходит все другие работы, которые я видел того периода, по выражению округлых контуров и больших склонов холмов, а также ассоциации их вершин с облаками. Гравюра на противоположной стороне даст несколько лучшее представление о его характере, чем можно получить из обычно публикуемых схем; хотя темные пространства, которые в оригинале темно-синие, неизбежно слишком резко бросаются в глаза при переводе на светотень. У меня будет возможность более подробно поговорить об этой предыстории при изучении форм холмов; между тем, только как отдельная работа она может быть названа в истории развития живописи, поскольку Мазаччо умер слишком молодым, чтобы осуществить свои замыслы; а люди вокруг него были слишком несведущи в пейзаже, чтобы понять или извлечь выгоду из того небольшого, что он сделал. Рафаэль, хотя и позаимствовал у него человеческую фигуру, похоже, никогда не испытывал влияния его пейзажа и либо сохраняет, как на фото 11, вертикальные формы Перуджино; либо, стремясь к естественности, расширяет свои пространства в виде плоских холмов, почти бесформенных, как на заднем плане "Нападения на Петра" и "Рыбной ловли"; и с тех пор тосканская и римская школы становились все более и более искусственными и в конце концов затерялись под круглыми нишами и коринфскими портиками.



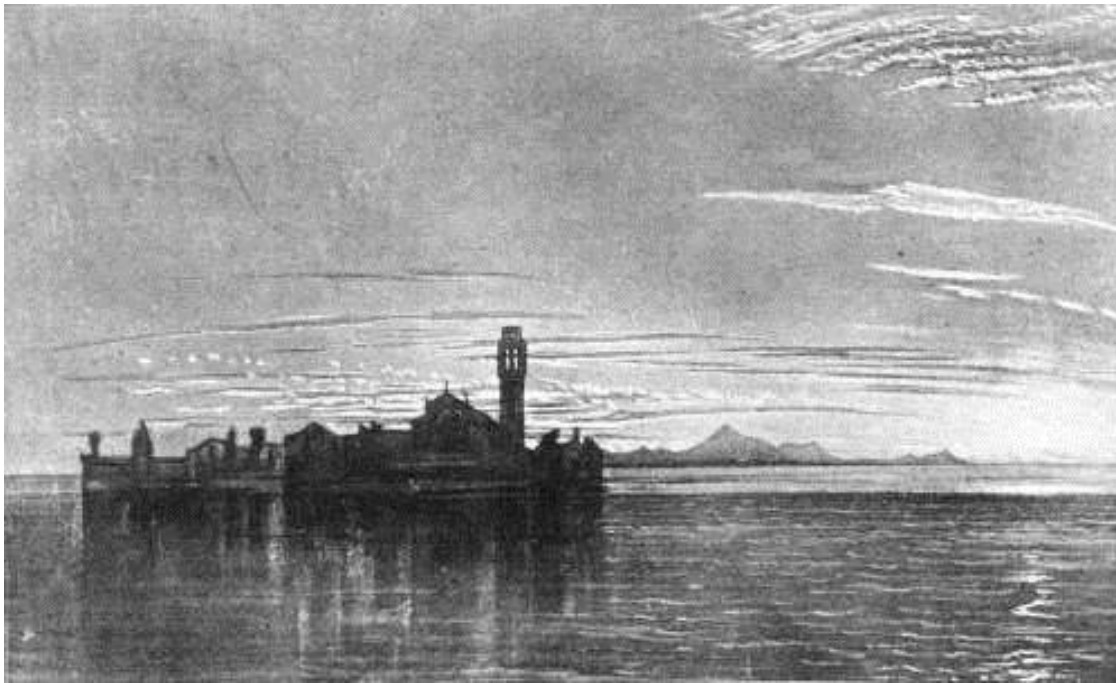
12. Берега Уорфа.



13. Первый горный натурализм.



14. Ломбардские Апеннины.



15. Святой Георгий из Морских водорослей.

§ 15. Поэтому нужен был воздух северных гор и моря, чтобы подготовить сердца людей к развитию истинных ландшафтных школ. Однажды вечером я случайно зарисовал линию Апеннин с крепостных валов Пармы, и я поместил грубый набросок ее и неба, которое было над ней, на фото 14., а рядом с этим (фото 15.) момент заката за Эуганейскими холмами в Венеции. Позже у меня будет возможность обратиться к обоим; но здесь они представляют определенный интерес как прообразы тех сцен, которые ежедневно разворачивались перед глазами Корреджо и Тициана, и прекрасных свободных пространств неба, через которые для них поднимались и опускались разноцветные лучи утра и вечера.

§ 16. И они также очень любопытным образом связаны с формами ландшафта, принятыми ломбардскими мастерами. Мы заметили, что фламандцы, воспитанные исключительно на равнинной местности, казалось, всегда были довольны пейзажами, которые она предоставляла; и мы, естественно, ожидали, что Тициан и Корреджо, жившие среди равнин лагун и Ломбардии, также выразили бы на своем фоне некоторое удовольствие от таких ровных пейзажей, ассоциирующихся, конечно, с величием далеких Апеннин, Эуганских гор или Альпийских гор. Но ни на йоту. Равнины, поросшие шелковицей и маисом, моря и мелководья, которыми они были окружены, появляются на их заднем плане только в случае необходимости; и оба они во всех своих важных пейзажах скрываются в диком лесу; Корреджо с удовольствием подчеркивал зеленым мраком дуба и плюща золотые волосы и белоснежную плоть своих фигур; а Тициан, когда выбор сцены был в его власти, удалялся в узкие долины и леса Кадоре.

§ 17. О растительности, представленной обоими, мне придется подробно поговорить в главах, посвященных Листве; пока же я привожу на рисунке 16 один из мельчайших фрагментов фона Тициана с одной из фресок в маленькой часовне позади Святого Антонио в Падуе, который удобнее, чем любой из его более сложных пейзажей, сравнивать с работой Рафаэля-пуриста. Ибо в обоих этих примерах деревья одинаково стройны и ажурны, только Тициан полностью отказался от формальности средневекового искусства и навсегда покончил со старой концепцией осиновой рощи и луга. Сейчас мы далеко от городов: художник находит истинное

наслаждение в пустыне; деревья растут дико и привольно; небо тоже утратило свой покой и скручено в подвижные складки, вплотную нависшие над землей и несколько угрожающие своим торжественным светом.

§ 18. Хотя, однако, этот пример характерен для Тициана своей дикостью, он не таков в своей *раскованности*. Только на заднем плане малейшей работы или когда он спешит, Тициан расплывчат: во всех своих близких и изученных работах он со скрупулезной тщательностью завершает каждую деталь. Следующая пластина, 17., фон Тинторета с его картины Погребения в Парме, более характерен для венецианцев. Некоторые ошибки, допущенные при сокращении моего рисунка в ходе гравировки, привели к искажению изгибов ветвей и листьев, истинные очертания которых я обрисую чуть позже; тем временем тема, описанная в § 16 главы о проникательном воображении, том II., так же хорошо отвечает цели показать венецианскую любовь к мраку и дикости в сочетании с совершенной четкостью деталей. Каждый лист и отдельная травинка нарисованы; но обратите внимание, как сломаны травинки, насколько полностью была устранена цель выражения безупречности и счастья, как противоречащая законам существующего мира.



16. Ранний натурализм.



17. Передовой натурализм.

§ 19. От этой великой венецианской школы пейзажа Тернер получил много важного учения — почти единственного здорового учения, которым он был обязан предшествующему искусству. Проекты *Liber Studiorum* основаны в первую очередь на натуре, но во многих случаях модифицированы *вынужденным* подражанием Клоду и *любовным* подражанием Тициану. Все худшие и слабейшие этюды в книге — например, пастораль с нимфой, играющей на тамбурине, с длинным мостом, виднеющимся сквозь деревья, и со стадом коз на обнесенной стеной дороге — большей частью своей идиотизмом обязаны Клоду; другая группа (Солуэй Мосс, Торфяное болото, Лауффенбург и др.) Почти без изменений взяты под влиянием живописи прямо с природы; а лучшие работы в книге — "Гранд Шартрез", "Рицпа", "Ясон", "Кефал" и еще одна или две — написаны с природы. находятся сильно под влиянием Тициана.

§ 20. Венецианская школа пейзажа прекратила свое существование вместе с Тинторете в 1594 году, и шестнадцатый век, подобно могиле, сомкнулся над великим искусством мира. В семнадцатом веке *было* полностью искреннего или великого искусства. Рубенс и Рембрандт - два его величайших человека, оба глубоко запятнаны ошибками и аффектацией своего времени. Влияние венецианцев на них почти не распространялось; башня тицианского искусства рухнула к югу, и на пыли ее руин выросли различные художественные сорняки, такие как Доменикино и Карраччи. Их пейзаж, который в нескольких словах можно точно определить как "Отбросы Тициана", не обладает ни единым достоинством, ни каким-либо основанием для прощения недостатков; их следует назвать лишь как связующее звено, через которое венецианское влияние смутно дошло до Клода и Сальватора.

§ 21. Сальватор обладал настоящим гением, но в юности был раздавлен нищетой, а в его возрасте - модным обществом. У него была энергичная животная жизнь и значительная

изобретательность, но не было глубины ни мысли, ни восприятия. Он брал некоторые намеки непосредственно от природы и с оригинальной силой выражал некоторые условия гротеска ужаса; но его низменные мысли и прямота взгляда были непобедимы; и его работы не представляют никакой ценности для любого человека, сведущего в сферах благородного искусства. Они практически не оказали влияния на Тернера; если и оказали, то лишь в том, что на какое-то время лишили его способности видеть изящество древесных стволов и заставили слишком сильно разносить их в щепки.

§ 22. Не то что Клод, которого можно считать главным мастером Тернера. Способности Клода были самого ограниченного рода, но он обладал тонкостью восприятия и искренностью намерений, и он произвел революцию в искусстве. Эта революция заключалась главным образом в заходе солнца на небе.^[100] До времен Клода никто всерьез не думал рисовать солнце иначе, как условно; то есть в виде красной или желтой звезды, (часто) с ликом внутри нее, под этим типом оно постоянно изображалось в освещении; в противном случае оно не попадало на картину или представлялось фрагментарно, пробиваясь сквозь облака почти определенными лучами. Возможно, честь первой попытки передать реальное воздействие солнца в пейзаже принадлежит Бонифацио в его картинах о лагерях Израиля.^[101] Рубенс следовал своего рода браваре, иногда заставляя лучи исходить из чего угодно, кроме солнечного шара; — вот, например, рис. 6. схема положения солнца (под углом) по отношению к его собственным лучам на закате после турнира в Лувре: и различные интересные эффекты солнечного света, исходящего от обычного лица. заполненный шар встречается в современной росписи молитвенника; например, очень богато в харлейской рукописи Brit. Mus. 3469. Но все это лишь указывало на тенденцию к переходу, которая всегда прослеживается в любую эпоху до прихода человека, который должен совершить переход. Клод серьезно отнесся к новой идее, сделал солнце своим предметом и изобразил эффекты туманных теней, отбрасываемых его лучами на пейзаж, и другие тонкие воздушные переходы, чего никто никогда не делал раньше, и, в некоторых отношениях, чего с тех пор никто не делал масляными красками.

§ 23. "Но как, если бы это было так, его способности могли быть самого низкого порядка?" Потому что выполнение *одного* дела хорошо или лучше, чем это делали другие, не обязательно подразумевает большие возможности. Способности означают широту взгляда, понимание взаимосвязи вещей и изобретательность, и это редкость и драгоценность; но очень мало людей, которые за свою жизнь не сделали *чего-то* лучше, чем другие люди. Я мог бы указать на многих граверов, рисовальщиков и художников, каждый из которых обладает особыми достоинствами в своей манере или определенной области восприятия, которых нет ни у кого другого и никогда не было. Но это не делает их великими людьми, это лишь указывает на какие-то небольшие особые способности; и тем меньше, если дар очень своеобразный и единичный; ибо великий человек никогда так не ограничивает себя чем-то одним, чтобы мы могли сказать: "Это все, на что он способен". Если бы Клод был великим человеком, он не был бы так упорно настроен на рисование солнечных эффектов; он смотрел бы на всю природу и на все искусство и рисовал бы солнечные эффекты несколько хуже, а природу в целом намного лучше.

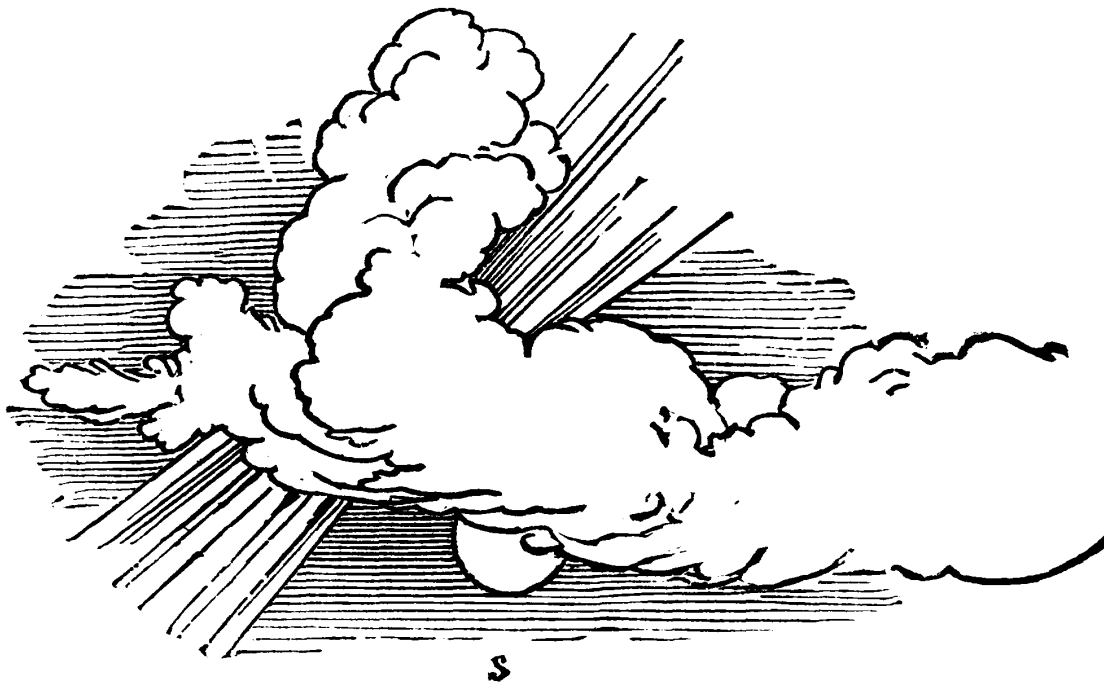


Рис. 6.

§ 24. Однако, каким бы он ни был, его открытие способа придать картинам теплый вид привело в восторг поверхностных ценителей того времени. Не то чтобы они любили солнечный свет, но им нравилось наблюдать за жонглерством. Они не могли почувствовать ни благородный цвет Тициана, ни благородную композицию Веронезе; но им казалось в высшей степени забавным видеть солнце, перенесенное на картину: и в то время вульгарные люди покупали работы Клода за то, что они выглядели как настоящие солнца, и восхищались ими, как сейчас вульгарные люди восхищаются картинами за то, что на их церковных башнях висят настоящие часы.

§ 25. Но когда Тернер возник с искренним желанием изобразить всю природу целиком, он обнаружил, что существование солнца было важным фактом, и отнюдь не таким, которым легко управлять. Он любил солнечный свет сам по себе, но поначалу не мог его нарисовать. С большинством других вещей он более или менее справился бы без особых технических трудностей; но горящий шар и золотистую дымку каким-то образом невозможно было вывести из масляной краски. Естественно, он пошел к Клоду, который действительно извлек их из масляной краски; подошел к нему с большим почтением, как к человеку, сделавшему то, что казалось Тернеру самым сложным из всех технических вопросов, и стал его верным учеником. Я не могу сказать, многому ли он научился у него манипулированию, но одно можно сказать наверняка: он никогда не мог сравниться с ним в этой его сильной стороне. Я полагаю, что способ нанесения масляных красок Клодом был настолько методичным, что ему никак не мог подражать человек, в работу механизма которого вмешивались сотни мыслей и целей, совершенно отличных от Клода; и, кроме того, я полагаю, что некоторые полезные принципы обращения с краской, о которых наши школы сейчас совершенно не знают, дошли до Клода от венецианцев. Тернер, наконец, отказался от этой попытки и применил собственную манипуляцию, которая действительно достигала определенных целей, недостижимых никаким другим способом, но которая все еще была во многих отношениях неудовлетворительной, опасной и вызвала глубокое сожаление.

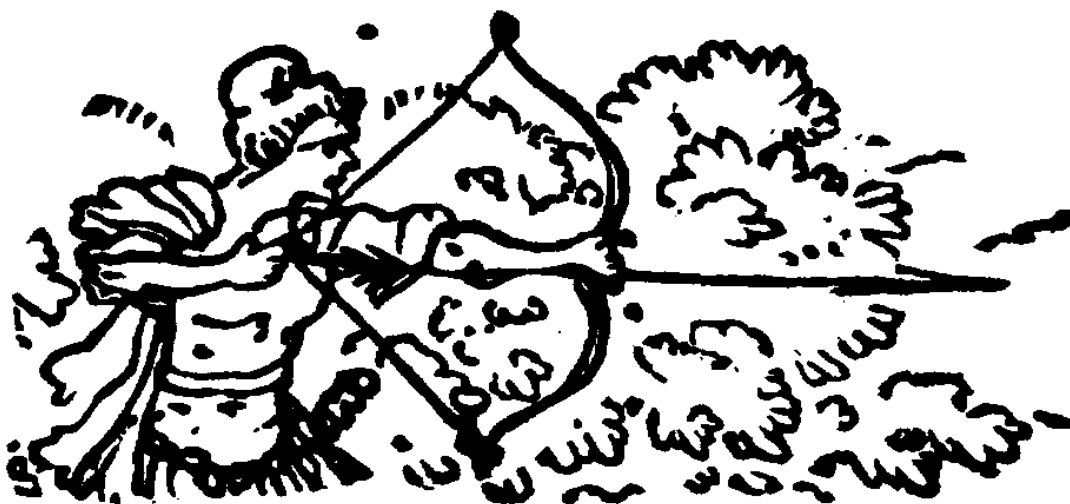


Рис. 7.

§ 26. Но тем временем его разум был сильно искажен тщетностью замысла Клода. Невозможно было долго заикливаться на таких произведениях, не испытывая от них серьезного вреда; и стиль сочинений Тернера впоследствии навсегда был ослаблен или искажен. Ибо, поистине, почти невозможно поверить, в какую глубину абсурда постоянно погружается Клод в своих самых восхитительных проектах. Например, взявшись нарисовать Моисея у Неопалимой купины, он изобразил изящный пейзаж с городом, рекой и мостом, множеством высоких деревьев, морем и множеством людей, идущих по своим делам и развлекающихся во всех направлениях; и куст, тихо горящий на берегу в углу; скорее в темноте, и его нельзя увидеть без пристального осмотра. Потребовалось бы несколько страниц тщательного письма, чтобы указать одну за другой на бессмыслицу сердца, души и разума, которую влечет за собой такая концепция; на невыразимое незнание природы события и места его действия; на неспособность даже в неведении постигнуть что—либо, что могло бы произвести впечатление; на смутное, тупое, безмятежное, бобовое наслаждение солнечным днем — жгите кусты, сколько им заблагорассудится, - над этим я оставляю читателя поразмыслить на досуге, либо перед картиной в галерее лорда Элсмира, либо перед ее наброском. в Liber Veritatis. Но все эти виды ошибочности проистекали более или менее из пороков того времени, в которое жил Клод; его собственный своеобразный характер выходит за рамки всего этого, вплоть до неспособности понять *главное* во всем, что ему приходилось изображать, вплоть до мельчайших деталей, которым, насколько я знаю, нет равных в человеческой изобретательности. Например, здесь, на рис. 7, изображена голова и половина туловища Эния, натягивающего лук, из № 180 "Liber Veritatis". Обратите внимание, тетива слишком длинна наполовину, потому что, если бы лук был разогнут, он был бы на два фута длиннее всего лука. Тогда стрела наполовину длиннее, наполовину тяжелее наконечника; и, наконец, она фактически находится *под* рукой, держащей лук, а не над ней. Об идеальной и героической утонченности головы и драпировки я ничего не скажу; но взгляните только на жалкую стрельбу из лука и подумайте, возможно ли, чтобы какой-нибудь ребенок нарисовал эту вещь с меньшим пониманием или допустил больше ошибок в данной схеме.[\[102\]](#)



Рис. 8.

§ 27. И все же, каким бы утонченным ни было чутье Клода на промахи, у него недостаточно силы духа, чтобы совершать промахи совершенно оригинальным образом, но он должен сбиваться со своего пути, перенимать ребячество других людей и быть абсурдным из вторых рук. Я был вынужден немного посмеяться — хотя, надеюсь, с благоговением — над пейзажами Гирландахо, которые, тем не менее, мы видели, в них было определенное очарование причудливости по сравнению с его величественными фигурами; но мог ли кто-нибудь поверить, что Клод, со всеми благородными пейзажами Тициана, расположенными перед ним, и всей природой вокруг него, все же вернется к Гирландахо за типами формы? И все же это так. Я сказал, что венецианское влияние смутно дошло до Клода; но старое флорентийское влияние ощущалось явно. Пейзаж в стиле Клодеска не является, как принято считать,

идеализированной абстракцией природы Рима. Это конечное условие флорентийского традиционного пейзажа, более или менее смягченное обращением к природе. Рис. 8. из № 145 "Liber Veritatis" достаточно характерен для наскальных рисунков Клода; и по сравнению с рисунком 5. (стр. 314) будет точно показано, какие модификации он внес в старые и принятые типы. Позже мы увидим другие примеры этого.

Представьте себе такое воспроизведение того, что другие люди сделали хуже всего, и такое непонимание всего, что он сам видел в природе, воплощенное в деревьях, скалах, кораблях Клода — во всем, к чему он прикасался, — а затем подумайте, какой школой была эта работа для молодого и благоговейного ученика. Как я уже сказал, Тернер так и не восстановил последствия этого; его композиции всегда были манерными, безжизненными и даже глупыми; и он совершал благородные поступки только тогда, когда непосредственное присутствие природы пересиливало воспоминания о его мастере.

§ 28. О влиянии Гаспара и Николо Пуссена на Тернера вряд ли можно что-либо сказать, равно как и о том, какое влияние они оказали на пейзаж в целом. Николо Пуссен обладал благородным даром замысла и мог бы стать поистине великим художником, если бы получил образование в Венеции; но римское воспитание сделало его сдержанным; его резкая строгость противоречила тенденциям эпохи, и у него было мало подражателей по сравнению с лихостью Сальватора и туманностью Клода. Эти немногие подражатели переняли его манеру, не обладая ни его наукой, ни изобретением, и итальянская школа пейзажа вскоре прекратила свое существование. Воспоминания о нем иногда встречаются в композициях Тернера из скульптурных камней на переднем плане; и прекрасный Триумф флоры в Лувре, вероятно, впервые показал Тернеру использование определенного цветка, или картины с цветением, в пейзаже. Я сомневаюсь, что он что-то перенял у Гаспара; чему бы он ни научился у него в отношении массы листвы и золотых далей, можно было научиться лучше, и, я полагаю, он научился у Тициана.

§ 29. Тем временем на севере сложилась более низкая, но более живая школа; Кейп изобразил солнечный свет так же верно, как Клод, позолотив им более домашний, но гораздо более честно задуманный пейзаж; а световые эффекты Де Хоога и Рембрандта представили примеры обращения, которым южное искусство не могло найти параллели. Тернер, очевидно, изучал их с величайшей тщательностью и с большой пользой во всех отношениях; особенно в том, что они нейтрализовали идеализм Клода и показали молодому художнику, какой силой может быть простая истина, даже самого знакомого рода. Он написал несколько картин в подражание этим мастерам; и те, в которых он пытался соперничать с Кейпом, являются здоровыми и благородными работами, являясь, по сути, именно тем, чем являются большинство собственных картин Кейпа — точными этюдами голландских лодок в тихую погоду на гладкой воде. Де Хуг был слишком точен, а Рембрандт слишком мрачен, чтобы он мог успешно или с любовью следовать за ним; но он, очевидно, многому научился у обоих.

§ 30. Наконец, он написал много картин в манере Ванदेфельде (который был признанным авторитетом своего времени в морской живописи) и получил от него много травм. До конца своей жизни Тернер всегда рисовал море слишком серым и непрозрачным из-за своего раннего изучения Вандефельде. Казалось, он никогда так верно не воспринимал цвет в море, как в других местах. Но вскоре он обнаружил несовершенство форм волн Вандефельде и

превратил их грубо разделенные поверхности в массивный всплеск, быстро вызвавший другие изменения, о которых подробнее в другом месте.

Таково было искусство, которому Тернер в ранние годы посвящал свои самые серьезные помыслы. Более или менее уважительное созерцание Рейнольдса, Лутербурга, Уилсона, Гейнсборо, Морланда и Уилки случайно перемежалось с его более серьезным изучением; и он с сомнением следил даже за малейшими успехами своих братьев-художников современной пейзажной школы. Нам остается только отметить позицию этой живой школы, когда Тернер, которому помогли или ввели в заблуждение, в зависимости от обстоятельств, исследования художников старшего поколения, начал обдумывать, что ему еще оставалось делать, или проектировать.

§ 31. Мертвые школы пейзажа, составленные из работ, которые мы только что рассматривали, в целом делились на северные и южные: голландские школы, более или менее естественные, но вульгарные; итальянские, более или менее возвышенные, но абсурдные. В Клоде была некая глуповатая элегантность, а в Гаспаре - унылое достоинство; но с другой стороны, их работы не походили ни на что, когда-либо существовавшее в мире. Напротив, о канале или участке для разведения скота у Кейпа было много правдивых сведений; но в лучшем случае это были правдивые сведения о канаве и молочной ферме. Грация природы, или ее мрачность, ее нежное и священное уединение, или ее сила и гнев, никогда не были написаны; и *ничего* еще не было написано с истинной *любовью* к ней; и голландцы, и итальянцы были согласны в том, что они всегда рисовали ради *картины*, чтобы показать, как хорошо они могут имитировать солнечный свет, расставлять мессы или артиковать поздние соломинки, — никогда потому, что им нравился пейзаж или они хотели увезти с собой какую-то память о нем.

И, таким образом, весь этот пейзаж старых мастеров следует рассматривать просто как борьбу угасающего мастерства за открытие какого-то нового направления, в котором оно могло бы проявить себя. В ту эпоху не было любви к природе, только желание чего-то нового. Поэтому эти школы в конце концов прекратили свое существование, оставив пропасть почти полной пустоты между ними и истинными современниками, из пропасти которой поднимается новая школа, не привитая к старой, но исходящая из самой основы всего сущего, начиная с простых мазков тушью, нанесенных желтым и коричневым; и постепенно нащупывая свой путь к цвету.

Но эта начальная школа по своей сути отличалась от более древней тем, что ее мотивом была любовь. Какими бы слабыми ни были его усилия, они были *ради природы*, а не ради картины, и поэтому, имея этот зародыш истинной жизни, он рос и процветал. Робсон рисовал пурпурные холмы не потому, что хотел показать, как он может наложить фиолетовый цвет, а потому, что ему действительно нравились их темные вершины. Филдинг рисовал холмы не для того, чтобы показать, как ловко он может разгонять туман губкой, а потому, что любил холмы.

Таким образом, эта современная школа стала единственной настоящей школой пейзажа, которая когда-либо существовала; искусственные работы Клода и Гаспара можно отбросить с нашего пути, — как я уже говорил в своих эдинбургских лекциях под общим названием "пасторализм", - и от последнего пейзажа Тинторета, если мы ищем *жизнь*, мы должны сразу перейти к первому пейзажу Тернера.

§ 32. Какая помощь была оказана Тернеру тем или иным товарищем его юности, сейчас ни для кого не имеет значения. Конечно, каждому великому человеку всегда помогают все,^[103] ибо

его дар - извлекать пользу из всех вещей и всех людей; а также были два человека, связанные с ним в начале учебы, которые подавали большие надежды в той же области, Казен и Гиртин (особенно первый), и невозможно сказать, что могли бы сделать эти люди, останься они в живых; возможно, были бы и другие. между тем или иным из них и Тернером была борьба, как между Джорджоне и Тицианом. Но они не выжили; и Тернер - единственный великий человек, которого до сих пор произвела школа, — достаточно великий, как мы увидим, для всего, что нужно было сделать. Поэтому мы теперь, наконец, обратимся к нему как к единственному объекту нашего исследования. Сначала я подкреплю такими дополнениями, какие потребуются, те формулировки его общих принципов, которые я сделал в первом томе, но не смог тогда продемонстрировать полностью из-за нехватки времени для подготовки наглядных иллюстраций; а затем перейду к рассмотрению, фрагмент за фрагментом, его представлений о фактах природы, сравнивая их, если это может показаться целесообразным, с тем, что было достигнуто другими.

Я не могу завершить этот том, не коснувшись вкратце темы, представляющей интерес, отличный от тех, что занимали нас на его страницах. Ибо широкому читателю, возможно, покажется бессердечным и тщеславным рьяно вникать в вопросы о наших искусствах и удовольствиях во времена столь сильного общественного беспокойства, как это.

Но если он обратится к шестому параграфу первой главы последнего тома, то найдет в нем выражение чувств, которые, повергнув меня в уныние во времена очевидного национального процветания, теперь ободряют меня в том, что, несмотря на суровые испытания, я не буду настолько трусом, чтобы назвать их невзгодами. И я черпаю это воодушевление, во-первых, из веры в то, что сама война, при всей ее горечи, при нынешнем состоянии европейских наций приносит больше добра, чем зла; и, во-вторых, потому, что я больше, чем другие обычно, уверен в справедливости ее причины.

Я говорю, во-первых, потому, что считаю, что война в настоящее время приносит больше добра, чем зла. Я не буду оспаривать это жестко и холодно, как мог бы, прослеживая в прошлой истории некоторые из многочисленных свидетельств того, что нации всегда достигали наивысших добродетелей и творили свои самые совершенные дела во времена напряжения и битв; поскольку, с другой стороны, ни одна нация никогда еще не наслаждалась длительным и триумфальным миром, не получив в свое лоно неискоренимых семян будущего упадка. Я не буду так спорить по этому поводу, но я сразу же обращаюсь к свидетельству тех, кому война обошлась дороже всего. Я знаю, что сказали бы мне те, кто ничего не пострадал; чье семейное счастье не было нарушено; чей повседневный комфорт не нарушен; чей опыт бедствий заключается, в лучшем случае, в неопределенности спекуляций, дороговизне роскоши или увеличении требований к своему состоянию, которые они могли бы удовлетворить в четыре раза без неудобств. Я вполне могу поверить, что от них, будь то благоразумные экономисты или беззаботные искатели удовольствий, одинаково громко прозвучит призыв к миру, будь то на улице или в сенате. Но я обращаюсь к *их* свидетелю, для которого война изменила облик земли и образы небес, чьи надежды она оборвала, как паутину, чьи сокровища она в одно мгновение поместила под глиняные печати. Те, кто никогда больше не сможет увидеть восход солнца, не сможет наблюдать, как восходящий свет золотит облака на Востоке, не думая о том, какие могилы он позолотил, прежде всего, далеко внизу, за темной линией земли, — кто никогда

больше не увидит весеннего цветения крокусов, не думая о том, какая пыль питает полевые цветы Балаклавы. Спросите *их* свидетелей и посмотрите, не ответят ли они, что это хорошо для них и для их семьи; что они не хотели бы ничего другого; не захотели бы, даже если бы могли, получить обратно свои дары любви и жизни и не смыть пурпур своей крови с креста на нагруднике Англии. Спросите их: и хотя они должны ответить только рыданием, прислушайтесь, не слетают ли с их губ звуки старого сейтонского боевого клича - "Вперед".

И это не из гордости и не потому, что имена своих заблудших детей будут записаны во все время, а тех, кто держал нарушения и сохранил ворота Европы против Севера, как спартанцы делали на Восток, и лег на место они должны были охранять, как домой, "ой, чужой, пойти и сказать англичанам, что мы будем лежать здесь, подчинившись их слова;"—не для этого, а потому, что, кроме того, они считали, что дух, который распознал их на возвышение в печаль—снял и sworded скелет, который загребаёт его пальцы белые пески пляжа на берегу Черного моря в могилу-могилу после кучи-кучи, омывается вечный прибой слез—была для них ангелом других вещей, чем агония; что они узнали, с теми, полые, undecivable глаза, чтобы увидеть все земли к солнечному свету одре;—нет дюймовый высокой стадии глупо немощи и наигранной радости; ни сон, ни, как его скучным моралистам говорил им;—*любую* вещь, а вот что: место, правда, чудесный, неразрывную печаль и мощности; вопрос-палата суда для одежды и огонь, бесповоротное решение записи постоянно; и не спать, не складывая рук, среди демона-вопрошающие; ни среди ангелов-наблюдателей, ни среди мужчин, стоять или падать рядом с воинством Божиим. Теперь они знают силу жертвы и то, что ее пламя может как озарить, так и поглотить; они связаны новой верностью всему, что они спасли, — новой любовью ко всем, за кого они страдали; каждая привязанность, которая, казалось, канула в прах вместе с этими тусклыми пятнами жизни, была передана теми, кто в ней больше не нуждается, делу, ради которого они умерли; и каждая гниющая рука, которая никогда больше не обнимет любимых, завещала им свою силу и верность.

Ибо причина этой ссоры - не смутная, наполовину предотвратимая инволюция низменных интересов и ошибок, как некоторые хотели бы заставить нас поверить. Большой войны, вызванной подобными вещами, никогда не было. И быть не может. Историк может искусно свести это к шутке придворного или женскому взгляду; но он не спрашивает — (и это сумма вопросов), — каким образом воюющие нации пришли к тому, что их судьбы зависели от насмешки или улыбки. Если они так основали себя, то пришло время им научиться через страдания строить на других основаниях — для великого, накопленного и наиболее праведного дела их нога в свое время оступает; и против оцепенения или порочности их мириад высвобождается поспешность всепожирающего меча и жаждущей стрелы. Но если они основали свою судьбу не на такой почве, тогда война должна быть вызвана каким—то глубоким убеждением или страстью в их собственных сердцах, - убеждением, которое в своем неудержимом течении, или безрассудном отлив, или постоянном пребывании является высшим арбитром битвы, позора или завоевания.

Везде, где идет война, *должна* быть несправедливость с одной или другой стороны, или с обеих. Были войны, которые были не более чем испытанием силы между дружественными нациями, и в которых несправедливость была не друг к другу, а к Богу, давшему им жизнь. Но в жестокой войне наших веков есть несправедливость более низкого рода, одновременно по отношению к Богу и человеку, с которой *необходимо* покончить ради них обоих. Это действительно может быть настолько связано с национальными предрассудками или невежеством, что ни одна из

противоборствующих наций не может представить себе, что это связано с их делом; более того, структура их правительств и неуклюжая кривизна их политических отношений друг с другом могут быть таковы, что ни одна из них не может знать действительной причины, ради которой они вступили в войну. Несомненно, таково в значительной степени положение вещей у нас; ибо я заметил, что по телеграфу никогда не поступало известий о взрыве бочки с порохом или о потере тридцати человек в результате вылазки, но парламент сразу потерял веру в справедливость войны; вновь поднял вопрос, следовало ли нам вообще ввязываться в нее, и пребывал в состоянии сомнения и раскаяния, пока одна из бочек с порохом противника тоже не взорвалась; после чего они немедленно снова убедились, что война была мудрой и необходимой. Следовательно, какое большое бедствие могли навлечь на наслюди, чьи политические принципы ежегодно опадают, как листья, и меняют цвет при каждом осеннем заморозке; — как громко кровь, которая была пролита у стен этого города, вплоть до лошадиных уздечек, может быть, теперь вопиет из-под земли о людях, которые, когда они впервые приказали пролить ее, не знали в точности, что такое война, или что такое кровь, или что такое жизнь, или истина, или что такое что—либо еще на земле; и тон мнений которых, касающихся судеб человечества, всецело зависел от того, будут ли они пролиты. Они заседали по правую или левую сторону Палаты общин; этого, повторяю, я не знаю и (говорю это со всей торжественностью) не хочу знать. Ибо, если это так, и английская нация могла в нынешний период своей истории быть втянута в войну, подобную этой, из-за неправильного слова в протоколе или втянута в неожиданную битву под влиянием зарождающихся галлюцинаций ее молодых сенаторов, поистине, пришло время нам понести наказание за нашу низость и научиться, когда на нас надвигается взгляд бессонной стали, выбирать наших губернаторов более мудро, а наши действия — более осмотрительно. Ибо то, что приносит быстрое наказание на войне, должно было принести медленную гибель в мирное время; и те, кто сейчас отдал свои жизни за Англию, спасли ее вдвойне; они сразу смирили ее врагов и ее саму; и сделали для нее меньше в завоевании, которого они достигли, чем в горе, на которое они претендуют.

Но это не совсем так: мы были втянуты в эту войну не из-за простого политического недопонимания или народного невежества. Вполне возможно, что ни мы, ни наши правители не можем ясно понимать природу конфликта; и что мы можем наносить удары в темноте, растерянно, как солдат, внезапно разбуженный ото сна неизвестным противником. Но я верю, что борьба была неизбежна, и чем раньше она началась, тем легче было ее встретить и тем благороднее завершиться. Франция и Англия, от берега до берега, находятся в состоянии интенсивного прогресса, изменений и экспериментальной жизни. Каждый из них начинает изучать более отчетливо, чем это когда-либо делали нации в мировой истории, опасный вопрос, касающийся прав управляемых и ответственности управляющих органов; не так, как это было раньше; поднимая их в красном безумии, с перерывами на оковы и соломенную корону, но в здравии, тишине и при дневном свете, с помощью доброй королевы и великого Императора; и определять их таким образом, который, будучи более эффективным и рациональным, вероятно, приведет к более постоянным результатам, чем когда-либо прежде, в политике соседних государств. , и постепенно загнать обсуждение подобных вопросов в места их молчания. Навязывать это, — ибо истинная свобода, как и истинная религия, всегда агрессивна или преследуется; но атака на нее *обычно* предпринимается нацией, которая должна быть сокрушена, — персами против афин, тосканцами против римлян, австрийцами против швейцарцев; или, как сейчас, Россией против нас и наших союзников: ее атака, как мне кажется, предназначена для подтверждения всего нашего величия, испытания наших сил,

очищения и наказания за наше ничтожество и установления навсегда в наших руках руководства политическим прогрессом мира.

Будет ли достигнута эта его провиденциальная цель, должно зависеть от того, позволит ли он Франции и Англии любить друг друга и научит их, двух самых благородных врагов, которые когда-либо стояли плечом к плечу между нациями, первыми расшифровать закон международной благотворительности; первыми понять, что расы, как и отдельные личности, могут достичь своей истинной силы, достоинства или радости, только стремясь к благополучию друг друга и радуясь славе друг друга. Странно, насколько мы все еще далеки от полного осознания этого. Мы знаем, что два человека, выброшенные на необитаемый остров, не могли бы процветать в одиночестве; мы можем понять, что четверо или двенадцать все еще могли бы найти свой счет в единстве; но то, что множество должно процветать иначе, чем за счет раздоров своих классов, или что *два* множества так или иначе связаны братским законом служить, поддерживать, порицать, радоваться друг другу, - это кажется все еще таким же недоступным нашему пониманию, как яснейшая из заповедей: "Пусть никто не ищет своего, но каждый добивается богатства другого". привычная практика. И все же, если однажды мы осознаем эту заповедь во всей ее широте и почувствуем, что то, что мы сейчас называем ревностью к чести нашей страны, является, поскольку оно ведет к нечести других стран, просто одной из худших, поскольку наиболее самодовольных и самодовольствующих форм безбожия, — вновь вдохнутая сила вместе с по-новому истолкованным патриотизмом оживит и освятит усилия людей. Ученость, не сдерживаемая завистью, будет приниматься более откровенно, на троне она будет занимать более твердое положение, ею будут быстрее руководить; милосердие, не сдерживаемое страхом, будет распоряжаться законами каждого штата без нежелания принести пользу своему соседу справедливостью по отношению к самому себе; а восхищение, не искаженное предрассудками, постоянно пополнит запасы искусства и мыслей незнакомца.

Если Франции и Англии это не удастся, если снова мелочная зависть или эгоистичные интересы возобладают, чтобы высвободить свои руки из бронированной хватки, тогда, действительно, их верные дети погибнут напрасно; над волнами Эвксинского моря раздастся звук, подобный новому плачу, и дрожь среди костей, которые белеют у курганов Севастополя. Но если они не подведут в этом, — если мы, в нашей любви к нашим королевам и королям, вспомним, как Франция дала делу ранней цивилизации сначала величайшего, а затем святейшего из монархов;^[104] и Франция, в своей любви к свободе, помнит, как *мы* первыми подняли знамя Содружества, доверившись власти одного доброго и сильного человека. рука, засвидетельствованная победой; и таким образом, объедините в вечном союзе наши различные силы, чтобы бороться за справедливость, милосердие и правду во всем мире, — кто осмелится сказать, что один солдат погиб напрасно? Алая кровь, скрепившая этот завет, прольется по облакам нового сияния, великолепного на восточных небесах; при каждом рыдании разбитого буруна вокруг этих понтийских обрывов потоки будут хлопать в ладоши между охраняемыми холмами Принца-Ангела; и души этих потерянных толп, увенчанные оливой и розой среди лавра, будут преследовать, довольные, илестые ручьи и мирные долины Англии, и скользить, торжествующие, по тополиным рощам и залитым солнцем берегам Сены.

[97] Образование, о котором здесь говорится, конечно, связано с главной работой в жизни. В других отношениях образованием Тернера пренебрегали больше, чем образованием Скотта, и это не принесло пользы. Смотрите окончание третьей моей Эдинбургской лекции.

[98] Картина находится в Уффици Флоренции.

[99] Этот офорт подготовлен для получения меццотинто в следующем томе; поэтому он намного тяжелее по линии, особенно в воде, чем я должен был бы сделать, если бы хотел, чтобы он был законченным в том виде, в каком он есть.

[100] Сравните Том I. Часть II. Раздел I. Глава VII. Я повторяю здесь некоторые вещи, которые были сказаны тогда; но сейчас необходимо пересмотреть их в связи с образованием Тернера, а также для того, чтобы подкрепить их иллюстрацией.

[101] Сейчас находится в старой библиотеке Венеции.

[102] Мой старый друг Блэквуд в своем последнем номере горько жалуется на то, что я привел эту иллюстрацию на одной из своих последних лекций, сказав, что у меня "неприятная способность находить щели в броне моего противника" и что "я никогда не сражаюсь за любовь". Я никогда этого не делаю. Я сражаюсь за правду, искренне, и ни в коем случае не ради шуток; и против всякой лжи, искренне, и ни в коем случае не ради любви. Они жалуются, что "благородный противник не стоит на пути мистера Раскина". Нет; благородного противника никогда не было и никогда не будет. Со всем благородным я был и буду в вечном мире, со всем подлым и фальшивым я в вечной войне. А что касается этих шотландских *буржуа-джентльменов* с их "Ты не должен терять терпение, как я люблю тебя", пусть они смотрят в оба. Но на самом деле, если они скажут мне, где сильные стороны Клода, я нанесу удар именно по ним и буду благодарен.

[103] Я полагаю, что его первым учителем рисования был мистер Лоу, чьи дочери, ныне пожилые и бедные, имеют, как мне кажется, некоторые права на общественное уважение, поскольку отдаленно связаны с памятью Джонсона и тесно с памятью Тернера.

[104] Карл Великий и Святой Людовик.

ПРИЛОЖЕНИЕ.

I. Рисунок дерева Клода.

Читатель вполне может услышать от людей, неспособных вести честную аргументацию и, следовательно, неспособных понять или поверить в честность оппонента, что я изобразил карикатуру или несправедливо выбрал примеры, которые я привожу о мастерах, которых я обесцениваю. Во-первых, очевидно, что я не смог бы, будь я даже хитроумно настроен, избрать худшую политику, чем при этом; ибо обнаружение карикатурности или ложности в моих репрезентациях сделало бы недействительным не только непосредственное утверждение, но и всю книгу; и сделало бы недействительным самым фатальным образом, показав, что все, что я когда-либо говорил об "истине", было лицемерием, и что в своих собственных делах я

рассчитывал одержать верх с помощью лжи. Тем не менее, неизбежно случается, что при попытках факсимилировать какую бы то ни было работу, плохую или хорошую, происходят некоторые изменения в точном аспекте оригинала. Эти перемены, конечно, иногда вредны, иногда выгодны; плохое, как правило, выигрывает; хорошее *всегда* проигрывает: так что я постоянно мучаюсь, обнаруживая на своих листах контрастов добродетель и порок, о которых я как раз и хотел поговорить, исключенные из *обоих* примеров. Однако в некоторых случаях проигрывает и плохая вещь, и тогда я должен либо отменить заказ, либо увеличить стоимость работы, подготовив другой (с аналогичным риском), либо подвергнуться обвинению в недобросовестном представительстве. Поэтому я очень серьезно и раз навсегда хочу, чтобы вы поняли, что все, что я говорю в тексте, касающееся вопросов сравнения, *всегда* относится к *оригинальным* работам; и что, если это в силах читателя, я бы предпочел, чтобы он посмотрел эти работы, а не мои иллюстрации к ним; я привожу иллюстрации только для его непосредственной помощи и удобства: и я упоминаю это в отношении моей иллюстрации к разветвлениям Клода, потому что, если у меня вообще есть такая вещь, как предубеждение (и, хотя я сам так не думаю, люди, конечно, так говорят), это направлено против Клода; и поэтому меня скорее можно было бы заподозрить в каком-то злонамеренном умысле в этой пластинке, чем в других. Но я просто отдал оригинальные гравюры из "Liber Veritatis" мистеру Ле Ке, убедительно попросив, чтобы выбранные части были точно скопированы; и я думаю, что его следует поблагодарить за столь тщательное и успешное выполнение задачи. Рисунки взяты со следующих табличек:—

№ 1.	Часть центрального дерева в	№ 134.	Liber Veritatis.
2.	С самого большого дерева	" 158.	
3.	Кусты у корней дерева	" 134.	
4.	Дерево слева	" 183.	
5.	Дерево слева	" 95.	
6.	Дерево слева	" 72.	
7.	Главное дерево	" 92.	
8.	Дерево справа	" 32.	

Если, на самом деле, в примерах на этой табличке будут внесены какие-либо изменения, то это к лучшему; поскольку, отделенные таким образом, все они выглядят как маленькие сучья, в которых недостатки не имеют большого значения; в оригинальных работах считается, что они предназначены для больших стволов деревьев, и поэтому ошибки проявляются в гораздо большем масштабе.

Табличка со средневековыми камнями (10.) была выполнена с гораздо меньшим вниманием при расшифровке, потому что моменты, которые там нужно было проиллюстрировать, были совершенно бесспорными, а примеры нужны были просто для того, чтобы показать *вид вещи* которой, в частности, идет речь, а не мастерство конкретных мастеров. Однако пример Леонардо был обработан несколько бережно. мистер Кафф точно скопировал его с единственной гравюры картины, которая, как я полагаю, существует и которой, следовательно, я полагаю, мир в целом доволен. Однако мне кажется, что эта гравюра ни в коем случае не передает вид света за камнями Леонардо; поэтому впоследствии я затемнил камни и добавил

немного света в небо и лилию; и эффект, безусловно, больше похож на изображение, чем на ту же часть старой гравюры.

Из других мастеров, представленных на листах этого тома, благороднейший, Тинторет, несомненно, пострадал больше всех (лист 17); во-первых, из-за того, что я слишком поспешно срисовал рисунок с оригинала; и, во-вторых, из-за некоторых случайных ошибок в контуре, которые произошли при уменьшении до размера страницы; наконец, и это главное, из-за удаления голов четырех фигур внизу, в тень, от которой полностью зависит композиция. Это последнее зло неизбежно. Совершенно невозможно делать *отрывки* из произведений великих мастеров, не испортив частично каждую отдельную черту; сама суть благородного произведения в том, что ни одна из них не должна быть отделена от остальных.

Тарелка Рафаэля (11), я думаю, в целом удовлетворительна. Это стоило мне больших усилий, так как мне пришлось воспроизвести неправильную форму каждого листа; каждое существо на оригинальном рисунке выполнено несколько своенравным ярко-коричневым карандашным штрихом на фоне ясного неба.

О других табличках было бы утомительно говорить подробно. Как правило, обнаруживается, что я приложил максимум усилий, чтобы воздать должное мастерам, о которых мне приходится отзываться уничижительно; и что, если вообще имеет место клевета, то она всегда направлена на Тернера, а не на Клода.

Однако читатель, возможно, заподозрит меня в недоброжелательности к Констеблю из-за того, что я постоянно представляю его для уничижительного сравнения. Пока это было далеко не так, я испытывал, как будет видно из различных отрывков первого тома, значительное уважение к чувству, с которым он работал; но сейчас я был вынужден отдать ему суровую справедливость, потому что мистер Лесли в своем необдуманном и неудачном *повторении* ошибочных художественных максим прошлого века позволил своему личному уважению к Констеблю настолько превзойти его суждения, что выдвинул его как великого художника, в некотором роде сравнимого с Тернером. Поскольку репутация Констебля и до этого была весьма пагубной, поскольку он одобрял размытость и оплошность модернизма, я счел себя обязанным, хотя и неохотно, тщательно провести предложенное сравнение.

II. Немецкая философия.

Читатель, должно быть, заметил, что я никогда не говорю о немецком искусстве или немецкой философии иначе, как с принижением. Это, однако, происходит не потому, что я не могу почувствовать или не хотел бы признать ценность и силу, в определенных пределах, того и другого; но потому, что я также чувствую, что непосредственная тенденция английского ума состоит в том, чтобы оценивать их слишком высоко; и, следовательно, в настоящее время становится необходимой задачей отметить, какое зло и слабость в них есть, а не что хорошее. Я также постоянно сталкиваюсь с некоторыми причудами немецкого ума из-за моего собственного неуклонного стремления к натурализму в противоположность идеализму; и поэтому, к сожалению, я начинаю осознавать зло, а не добро; это зло, насколько я это чувствую, я обязан объявить. И неуместно протестовать, как это делали шевалье Бунзен и другие

немецкие писатели, против выражения мнений относительно их философии людьми, которые не изучали ее глубоко или скрупулезно; ибо само решение глубоко изучить какую-либо систему метафизики должно основываться, по мнению любого благоразумного человека, на некотором предвзятом мнении о ее ценности для изучения; к формированию такого мнения о немецкой метафизике нельзя склонить натуралистически настроенных англичан. На это не следует роптать, — дело в простой необходимости вещей. Люди, у которых есть другие дела, должны довольствоваться выбором той философии, к которой у них есть повод, по образцу; и когда, заглядывая во второй том "Ипполита", мы находим, что сам шевалье Бунзен говорит о "конечном воплощении бесконечного" (фраза, значительно менее рациональная, чем "черное воплощение белого"), и о триаде, состоящей из Бога, Человека и Человечности^[105] (что является параллелью разговору о триаде, состоящей из человека, собаки и клыкастости), зная, что эти выражения являются чистой, определенной и в высшей степени законченной бессмыслицей, мы, как правило, не утруждаем себя дальнейшим изучением. Кто-нибудь, возможно, ответит, что если всегда судить таким образом по образцу, — как, например, если судить о картинах Тернера по голове фигуры, вырезанной из одной из них, — то очень ценные вещи часто могут вызывать презрение. Думаю, не часто. Если бы кто-нибудь пришел к Тернеру, ожидая научиться у него рисованию фигур, образец его рисунка точно и справедливо сообщил бы ему, что он обратился не к тому мастеру. Но если бы он пришел учиться пейзажу, то самый маленький фрагмент работы Тернера по праву стал бы примером его силы. Иногда, к несчастью, может случиться так, что в таком коротком испытании мы случайно натываемся на недостающую часть предмета, подлежащего испытанию, и тогда мы можем быть несправедливы; но, тем не менее, во множестве случаев нет другого способа судить или действовать; и необходимость время от времени быть несправедливыми — это закон жизни, как необходимость иногда спотыкаться или болеть. Не годится всю жизнь идти черепашьям шагом, боясь споткнуться, или тратить годы на исследование всего, что по образцу мы должны осудить. Тот, кто захватывает все, что он явно считает ценным, и никогда не поступает несправедливо, но когда он искренне не может ничего с этим поделать, вскоре станет завидным обладателем и почитаемым за свою справедливость.

Я также не могу думать, что риск потерь велик в обсуждаемом вопросе. Мне часто говорили, что любой, кто прочтет Канта, Штрауса и остальных немецких метафизиков и богословов до конца и отдаст все свои силы их изучению, после десяти или двенадцати лет труда обнаружит, что в них очень мало вреда; и в это я вполне могу поверить; но я верю также, что десять или двенадцать лет могут быть потрачены с большей пользой; и что любой человек, который искренне хочет философии не для показухи, а для пользы, и зная Притчи Соломона, может, в качестве комментария, позволить себе купить, в удобных изданиях Платона, Бэкона, Вордсворта, Карлайла и Хелпса, обнаружить, что он получил столько, сколько будет достаточно для него и его семьи в течение жизни, и настолько хорошего качества, насколько это необходимо.

Также часто заявляется о необходимости изучения немецких полемистов, потому что основания религии "должны быть исследованы". Мне жаль слышать, что они еще не были исследованы; но если это так, то есть два способа продолжить это исследование: один для ученых людей, у которых есть свободное время, чтобы прочитать все, что у них есть время прочитать, за и против, и вооружиться по всем пунктам для полемики со всеми людьми; другой, более короткий и простой способ, — для занятых и практичных людей, которые хотят просто узнать, как жить и умереть. Теперь я пишу не для образованных и неторопливых людей; они знают, что и как читать, лучше, чем я могу им сказать. Я *ат* пишу для простых и занятых людей, которых в

значительной степени интересуется искусство, которое является в высшей степени практическим делом и утомляет глаза, делая нецелесообразным много читать; и таких людей я, насколько это в моих силах, отговариваю от обращения к немецким книгам; не потому, что я боюсь исследования оснований религии, а потому, что единственное исследование, которое для них *возможно*, должно проводиться совершенно иным способом. Они были воспитаны как христиане и сомневаются, должны ли они оставаться христианами. Они не могут установить путем исследования, истинна ли Библия; но *если это так*, и Христос когда-либо существовал и был Богом, тогда, конечно, Проповедь, которой Он позволил в течение 1800 лет оставаться записанной в Новом Завете как прежде всего Его собственное учение, должна быть истинной. Пусть они возьмут эту Проповедь и подвергнут ее честному практическому испытанию: разыграют каждый ее стих, без придилок и объяснений, за исключением приведения таких *очевидно* метафорических выражений, как "отруби ногу твою", "вырви бревно из глаза твоего", к их практическому смыслу. Пусть они разыгрывают или соблюдают каждый стих буквально в течение целого года, насколько они могут, — года недостаточно, чтобы посвятить исследованию религии; и если в конце года они не будут удовлетворены и им все еще нужно продолжить расследование, пусть они попробуют немецкую систему, если захотят.

III. Плагиат.

Через некоторое время после того, как я написал заключительную главу этой работы, один из моих учеников в Рабочем колледже обратил мое внимание на интересные и сильные стихи Эмерсона. В некоторых из этих стихотворений многое настолько похоже на части рассматриваемой главы, даже по обороту выражения, что, хотя обычно я не стремлюсь оправдываться от обвинения в плагиате, я почувствовал, что в данном случае необходимо сказать несколько слов.

Я, как уже говорилось, в целом не оправдываю себя, потому что знаю, что в моей работе есть внутренние доказательства ее оригинальности, если люди захотят их изучить; и если они этого не сделают или не обладают достаточными навыками, чтобы отличить подлинную работу от заимствованной, мое простое утверждение их не убедит, тем более что обвинения в плагиате выдвигаются только плагиаторами и людьми из несчастливого класса, которые верят не в честность, а в доказательства. Тем не менее, поскольку моя работа в основном проводится на открытом воздухе среди картин, что у меня есть время прочитать мало современных книг, и поэтому я подвергаюсь большей опасности, чем большинство людей, повторять, как будто это что-то новое, то, что сказали другие, было бы полезно отметить раз и навсегда, что любой такой очевидный плагиат на самом деле является результатом того, что мои работы более оригинальны, чем я хотел бы, из-за того, что я разрабатывал всю свою тему в условиях неизбежного, но для меня вредного, незнания трудов других. С другой стороны, мне было бы очень жаль, если бы я не постоянно учился и не находился под влиянием писателей, которых я люблю; и я совершенно не могу сказать, в какой степени моими мыслями руководили Вордсворт, Карлайл и Хелпс; которым (вместе с Данте и Джорджем Гербертом в старину) Я в долгу больше, чем перед любыми другими писателями; и, пожалуй, больше всего перед Карлейлем, которого я читаю так постоянно, что, не ставя перед собой намеренной задачи подражать ему, я обнаруживаю, что постоянно прибегаю к его способам выражения и говорю

многие вещи "совсем по—другому" и, я надеюсь, сильнее, чем я бы выбрал несколько лет назад; также есть вещи, которые, я надеюсь, сказываются яснее и проще, чем раньше, благодаря влиянию на меня прекрасного *спокойного* английского языка Хелпс. Было бы и глупо, и неправильно бороться за то, чтобы избавиться от влияний такого рода; ибо они заключаются главным образом в реальной и полезной помощи; — мастер в письме, как и в живописи, демонстрирует определенные языковые приемы, которые было бы нелепо и даже наигранно не использовать, когда их однажды показали; точно так же, как у Бонифачо было бы нелепо отказаться от использования способа наложения цвета Тициана, если бы он чувствовал это лучше всего, потому что он сам этого не открыл. Существует огромная разница в мире между получением руководства или позволением оказывать влияние и умышленным подражанием, тем более плагиатом; более того, руководство может даже невинно затрагивать местные оттенки мысли и должно в какой-то степени затрагивать это; так что я нахожу, что более сильные мысли Карлейля постоянно окрашивают мои; и было бы очень жаль, если бы я этого не делал; в противном случае я читал бы его без особого смысла. Но все, что у меня есть своего, по-прежнему на месте, и, я полагаю, гораздо лучше, чем это было бы в противном случае. Таким образом, если мы взглянем на остроумие и сатиру популярных писателей того времени, мы обнаружим, что их *манера*, насколько она отличительна, всегда обязана Диккенсу; и что от его первых изысканных ироний разветвились бесчисленные другие формы остроумия, варьирующиеся в зависимости от настроения авторов; оригинальные по сути, но никогда не выраженные так, как сейчас, если бы не Диккенс.

Многие люди предположат, что некоторыми идеями в главах о пейзаже я обязан "Космосу" Гумбольдта и "Сельским пейзажам" Ховитта. Я в долгу перед книгой мистера Ховитта за доставленное удовольствие, но без каких-либо рекомендаций, поскольку она попала мне в руки только после того, как главы, о которых идет речь, были напечатаны. Хотел бы я, чтобы это было так; как я был бы рад подробнее остановиться на пейзаже Феокрита, на котором мистер Ховитт останавливается с истинным наслаждением. Другие части книги будут сочтены весьма наводящими на размышления и полезными для читателя, который хочет углубиться в эту тему. О "Космосе" Гумбольдта я слышал много разговоров, когда он только вышел, и бегло просмотрел его; но, думая, что в нем нет материала (связанного с моей темой), [106], которым я сам еще не владел, я никогда с тех пор не ссылался на эту работу. Возможно, я ошибаюсь в своей оценке этого, но, безусловно, ничем ему не обязан.

Также часто говорят, что я заимствую у Пугина. Однажды я взглянул на контрасты Пугина в оксфордском архитектурном читальном зале во время утреннего перерыва. Его "Замечания по статьям в "Рамблере" были доведены до моего сведения некоторыми рецензиями. Я никогда не читал ни слова из других его работ, не испытывая, судя по стилю его архитектуры, ни малейшего интереса к его мнениям.

На предыдущих страницах я так часто говорил о картине Холмана Ханта "Свет мира", что с таким же успехом могу в этом месте бросить взгляд на выдвинутое против нее обвинение в плагиате с немецкого издания.

Действительно, картина на эту тему существовала и раньше; и, конечно, не было ни картин Рождества Христова до Рафаэля, ни "Тайной вечери" до Леонардо, иначе эти мастера не могли бы претендовать на оригинальность. Но что было еще более странным (стих, который следует проиллюстрировать, звучит так: "Вот, я стою у двери и стучу"), главная фигура на предыдущей

картине стучала в дверь, стучала правой рукой и была обращена лицом к зрителю! Более того, он даже был облачен в длинную мантию до пят. Все эти обстоятельства были такими же на картине мистера Ханта; и поскольку шансы, очевидно, были сто к одному, что, если бы немецкий художник не помог ему с идеями, он изобразил бы фигуру так, что она не стучалась бы ни в какую дверь, повернулась спиной к зрителю и была одета в короткий халат, плагиат был признан доказанным. Конечно, никакая защита в таком случае невозможна. Все, что я могу сказать, это то, что я буду искренне благодарен всем недобросовестным людям, которые адаптируют еще несколько немецких гравюр в той же манере.

Наконец, касаясь плагиата в целом, следует помнить, что всем здравомыслящим людям постоянно помогают: их учит каждый человек, которого они встречают, и обогащает все, что встречается на их пути. Величайший тот, кому чаще всего помогали; и если бы достижения всех человеческих умов можно было проследить до их истинных источников, то обнаружилось бы, что наибольший вклад в развитие мира внесли люди, обладающие наибольшей изначальной силой, и что каждый день их существования увеличивал их долг перед своей расой, в то же время увеличивая их дары ей. Труд, затраченный на то, чтобы проследить происхождение любой мысли или любого изобретения, обычно приводит к однозначному выводу, что нет ничего нового под солнцем; и все же ничто по-настоящему великое никогда не может быть полностью заимствовано; и обычно мудрейшим и всегда счастливейшим является тот, кто просто и без завистливых вопросов принимает любое благо, предлагаемое ему, с благодарностью к тому, кто его непосредственно дает.

[105] Я искренне сожалею, что произнес эти слова в явно непочтительной форме. Но это было бы преступное благоговение, которое помешало бы нам разоблачить ошибочность именно там, где она была наиболее опасна, и уклониться от раскрытия ошибки только потому, что эта ошибка существовала в терминологии, касающейся самых торжественных тем, к которым она только могла быть приложена.

[106] Смотрите Четвертый том.

Типографские изменения в оригинальной работе следующие:

Незначительные знаки препинания (.,;'"') внесены изменения без аннотации.

стр. 242 пауза / пауза Матильды, где ...

стр. 277 персонаж / character: персонаж этого ...

стр. 330 clouds / clouds: облака ярости ...

На табличке 10 добавлены недостающие контрольные номера (4, 5, 6).